

Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyası
Memarlıq və İncəsənət İnstitutu

Azərbaycan Musiqi Tarixi

İkinci cild

Bakı – 2017

Layihənin rəhbəri və
elmi redaktoru:

Zəmfira **Səfərova**

Baş redaksiya
şurası:

Kamal **Abdulla**
Fərhad **Bədəlbəyli**
Firəngiz **Əlizadə**
Siyavuş **Kərimi**
Vasim **Məmmədəliyev**
Zəmfira **Səfərova (sədr)**
Ülkər **Talıbzadə (sədr müavini)**
Nailə **Vəlixanlı**

Rəyçilər:

Teymur **Bünyadov**
Tariyel **Məmmədov**

Azərbaycan musiqi tarixi

İkinci cild. Bakı.

"Elm", Bakı – 2017, 584 səh.

ISBN 978-9952-514-21-6

Azərbaycanın çoxəsrlik musiqi mədəniyyəti XX əsrin əvvəllərində yaranan müasir bəstəkarlıq yaradıcılığının təməli üçün, onun gələcək inkişafı üçün əsas olmuşdur.

Çoxcildli "Azərbaycan musiqi tarixi"nin ikinci cildində, XX əsrin əvvəllərindən fəaliyyətə başlamış bəstəkarlarımızın xronoloji sıra ilə portretləri, onların həyat və yaradıcılığı araşdırılıb təqdim olunmuşdur. Musiqi tariximizin bəhs etdiyimiz bu dövrü böyük bəstəkarlarımız Üzeyir Hacıbəyli, Müslüm Maqomayev, Zülfüqar Hacıbəyov, Asəf Zeynallı və o vaxt Bakıda yaşayıb fəaliyyət göstərən məşhur rus-sovet bəstəkarı M.R.Qliyer, görkəmli bəstəkarlarımız Əfrasiyab Bədəlbəyli, Niyazi, Səid Rüstəmov və Azərbaycanın ilk qadın bəstəkarı Ağabacı Rzayevanın adıyla bağlıdır.

Tədqiqatın giriş və sonrakı hissələrində mədəniyyətimizdə, musiqimizdə baş verən hadisələrin inikası, əsasən opera və operetta kimi janrlar haqqında mübahisələrin, diskussiyaların geniş müzakirəsi və təhlili təqdim edilir. Kitabda bu dövrün görkəmli ifaçıları H.Sarabski, Bülbül, Ş.Məmmədova, Q.Almaszadə, R.Behbudov və b. haqqında da məlumat verilir, nadir fotolar, musiqi nümunələri, rus və ingilis dillərində xülasə və istifadə olunmuş ədəbiyyat təqdim olunur.

© "Elm" nəşriyyatı, 2017

ÖN SÖZ

2012-ci ildə nəşr etdiyimiz “Azərbaycan musiqi tarixi”nin birinci cildində musiqimizin ən qədim zamanlardan XX əsrə qədərki dövrü araşdırılmışdır. Kitabda qədim dövrün musiqisinin icmalı və təfsiri, ayrıca bölmə kimi musiqimizin təməlini təşkil edən şifahi ənənəli peşəkar xalq musiqimiz – aşiq sənətimiz, muğamlarımız, musiqi folklorumuz – mahnılarımız, rəqslərimiz təhlil edilib, qədim musiqi alətlərimiz təqdim olunmuşdur. Nizami dövründə musiqimizin inkişafı (XII əsr), XIII–XV əsrlərdə musiqi elmimizin korifeyləri S.Urməvi, Ə.Marağai, F.Şirvani yaradıcılığı haqqında geniş məlumat verilmiş, onların bir sıra musiqi risalələrinin təhlili təqdim edilmişdir. Azərbaycan muğam sənətinin inkişafında Şuşa, Şamaxı və Bakı muğam məclislərinin böyük rolu qeyd olunmuşdur, Qarabağın, Şuşanın Azərbaycan musiqisinin beşiyi və musiqi məbədi olması göstərilib, böyük ensiklopedist-alim M.M.Nəvvabın və ustad xanəndə C.Qaryağdıoğlunun həyat və yaradıcılığının təhlili verilmişdir. Təqdim etdiyimiz II cildə isə Azərbaycanın çoxəsrlik musiqi mədəniyyətinin, XX əsrin əvvəllərində yaranan müasir bəstəkarlıq yaradıcılığının təməli üçün, onun gələcək inkişafı üçün əsas olduğu vurğulanmışdır.

Bəstəkar fenomeninin yeni musiqi mədəniyyətinin fəal qurucusu, təşkilatçısı və təbliğatçısı kimi yaradıcı və aparıcı rolu müəyyənlanmış, musiqi tariximizin bəhs etdiyimiz dövrü böyük bəstəkarlarımız Üzeyir Hacıbəyli, Müslüm Maqomayev, Zülfüqar Hacıbəyov, Asəf Zeynallı və digər istedadlı bəstəkarlarımızın, ifaçılarımızın yaradıcılığı ilə bağlı olduğu göstərilmişdir.

Təqdim etdiyimiz “Azərbaycan musiqi tarixi”nin ikinci cildində XX əsrin əvvəllərində fəaliyyət göstərən bəstəkarların xronologiya üzrə portretləri təqdim olunub, həyat və yaradıcılıqları araşdırılmış, yeni janrların yaranması qeyd olunmuşdur. Tədqiqatın XX əsrin əvvəllərində mədəniyyətdə, musiqidə baş verən hadisələrin inikası, əsasən opera və operetta kimi janrlar

haqqında mübahisələrin, diskussiyaların geniş müzakirəsi təqdim edilmişdir.

20-30-cu illər Azərbaycan musiqisində Üzeyir Hacıbəylinin təbiri ilə desək “təşkilatçılıq, quruculuq” illəri kimi qəbul olunmuşdur və bu təşkilat işlərinin başında Üzeyir bəy Hacıbəyli dayanmışdı.

Azərbaycan dövlət konservatoriyasının, ilk çoxsəsli xorun, ilk notlu xalq çalğı alətləri orkestrinin, musiqi məktəbinin, musiqi texnikumunun yaranması Ü.Hacıbəylinin yorulmaz fəaliyyəti ilə bağlı idi.

Milli musiqi mədəniyyətinin inkişaf problemləri və perspektivləri, Şərq və Qərb musiqisinin qarşılıqlı təsiri məsələləri üzrə elmi mübahisələrin fəal iştirakçısı olan Ü.Hacıbəyli bu mübahisələrdə realist, elmi dəlillərə əsaslanan mövqe tutmuşdur. Onun bu mövqeyinin düzgünlüyü Azərbaycan incəsənətinin bütün gələcək inkişafı ilə təsdiq edilmişdir.

Müasir Azərbaycan musiqişünaslığının əsasını qoyan da Ü.Hacıbəyli olmuşdur. O, uzun illər boyu xalq musiqisinin üzərində elmi tədqiqatlar aparmışdır. 1921-ci ildən mətbuat səhifələrində Ü.Hacıbəylinin milli musiqinin müxtəlif problemlərinə həsr olunmuş məqalələri dərc olunur. “Azərbaycanda musiqi inkişafı”, “Azərbaycan musiqi həyatına bir nəzər”, “Azərbaycan türk xalq musiqisi haqqında”, “Şərq musiqisi və Qərb musiqi alətləri”, “Musiqidə xəlqilik” məqalələrində, məruzə və çıxışlarında o, Azərbaycan musiqi dilinin məqam, melodiya, metroritm, səs sistemi, çoxsəslilik, vokal sənəti ilə bağlı problemlərini irəli sürmüş və həll etmişdir. Onun elmi axtarışları “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” adlı fundamental əsərdə tamamlanmışdır. Bu əsərdə bəstəkar xalq musiqisinin böyük bilicisi, uzaqgörən tədqiqatçısı kimi çıxış edir. Bu tədqiqat yalnız Azərbaycan musiqişünaslıq fikrinin inkişafı üçün böyük əhəmiyyət kəsb etməmiş, həm də bu gün Qloballaşma dövründə müxtəlif beynəlxalq konqreslərdə və simpoziumlarda Şərq musiqi mədəniyyətinin özünəməxsusluğu, onun Qərb musiqi sistemləri ilə qarşılıqlı əlaqəsi məsələləri qoyulduğu vaxtda da öz aktuallığını saxlamışdır.

Lakin əlbəttə ki, ilk növbədə, öz əsərlərində milli musiqi folklorunun zənginliyini, rus və Avropa bəstəkarlıq texnikasının nailiyyətləri ilə üzvi surətdə birləşdirə bilmiş Ü.Hacıbəylinin yaradıcılıq irsi Azərbaycan və xarici Şərq ölkələrinin musiqi mədəniyyətinin inkişafı üçün parlaq nümunə olmuşdur.

Ü.Hacıbəylinin Azərbaycanda və ümumən Şərqdə muğam operasının əsasını qoyan “Leyli və Məcnun”a, yaradıcılığının zirvəsi epik operası “Koroğlu”ya, bütün dünyada məşhur olan “Arşın mal alan” operettasına, “Sənsiz” və “Sevgili canan” romans-qəzəllərinə, elmi-tədqiqat əsəri olan “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları”na cildlə xüsusi fəsillər ayrılmışdır.

Ü.Hacıbəyli Azərbaycan milli harmoniya və polifoniyasının əsasını da qoymuşdur. O, Azərbaycan məqamlarını Avropanın major-minor sistemi ilə üzvi surətdə birləşdirə bilmişdir.

“Öz təbiətinə görə təksəsli olan Azərbaycan musiqisinə çoxsəsliyi tətbiq etmək mümkün deyil” – kimi qəbul edilmiş yanlış rəyi alt-üst edərək, Ü.Hacıbəyli böyük ustalılıqla xalq musiqisində mövcud olan çoxsəsliyin ünsürlərindən faydalanmış, klassik polifoniya prinsipləri əsasında Azərbaycan polifonik üslubun gözəl nümunələrini yarada bilmişdir.

Ü.Hacıbəyli Azərbaycan musiqisinə yeni “romans – qəzəl” janrını da daxil edərək vokal musiqimizin “Sənsiz” və “Sevgili canan” kimi incilərini yaratmışdır. O, kamera-instrumental və aşiq musiqisinin imkanlarından böyük bacarıq və zövqlə istifadə edərək, zərif “Aşiq sayaqı” triosunu yazmışdır.

Ü.Hacıbəyli fantaziya janrında Azərbaycan xalq çalğı alətləri orkestri üçün “Çahargah” və “Şur” kimi orjinal əsərlər bəstələmiş, kantata janrını milli musiqimizin geniş imkanlarıyla zənginləşdirmişdir.

Ü.Hacıbəylinin Böyük Vətən müharibəsi illərindəki fəaliyyəti yüksək vətəndaşlıq hissi, düşməyə qarşı barışmaz mübarizə, qələbəyə inam hissi ilə aşılanmışdır. Müharibənin başlanğıcından son qələbəyə qədər onun əsərləri, marşları və mahnıları aktual olmuş və böyük rol oynamışdır.

Ü.Hacıbəyli Azərbaycan Dövlət himninin müəllifidir. Bu himn hər səhər efirdə səslənərək xalqımızı yeni əmək nailiyyətlərinə ruhlandırır.

İstedadlı ictimai xadim və müəllim Ü.Hacıbəyli Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının sədri vəzifəsində çalışmış, Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının professoru və rektoru olmuş, Azərbaycan Elmlər Akademiyasının Elmi-Tədqiqat İncəsənət İnstitutunun rəhbəri, Akademiyanın həqiqi üzvü olmuşdur. Ü.Hacıbəyli Azərbaycanın istedadlı bəstəkarlar və musiqişünaslar nəslini yetişdirmişdir.

Ü.Hacıbəyli Azərbaycan musiqisinin inkişafındakı xidmətlərinə görə orden və medallarla təltif edilmiş, SSRİ Ali Sovetinə deputat seçilmişdir.

İkinci cildin girişində Ü.Hacıbəylinin 1921-ci ildə yazdığı “Vəzifəyi musiqiyyəmizə aid məsələlər” proqram məqaləsinin əsas tezis və vəzifələri açıqlanır, araşdırılır, dövrün ümumi mənzərəsi verilir.

İkinci cildin birinci hissəsi (birinci fəsil) musiqimizin klassiki ölməz Üzeyir Hacıbəylinin həyat və yaradıcılığına həsr edilir. İkinci fəsil “Leyli və Məcnun” operası haqqındadır. Üçüncü fəsil “Arşın mal alan” operettasına həsr olunub. Dördüncü - “Koroğlu” operasına, beşinci “Sənsiz” və “Sevgili canan” musiqi qəzəllərinə, altıncıda Ü.Hacıbəyli musiqişünas-alim kimi təqdim edilir, onun elmi yaradıcılığında nəzəri məsələlər araşdırılır. İkinci hissədə XX əsrin əvvəllərində Azərbaycan musiqi mədəniyyətində yaranmış yeni janrlar – opera və operettalar haqqında diskussiyanın gedişi təhlil və təqdim edilir.

Quruculuq, təşkilatçılıq dövrünün digər fəal iştirakçısı, görkəmli bəstəkar Müslüm Maqomayev idi. Əsərin üçüncü hissəsi onun həyat və yaradıcılığına həsr edilir (birinci fəsil). İkinci fəsildə bəstəkarın “Şah İsmayıl” operası, üçüncü fəsildə isə onun “Nərgiz” operası araşdırılır.

Dördüncü hissədə Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin inkişafı, dövrün ümumi səciyyəsi verilmişdir.

Beşinci hissənin birinci fəslə Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin qurucularından olan, onun inkişafında mühüm rol oynayan bəstəkar Zülfüqar Hacıbəyova, onun həyat və yaradıcılığına həsr edilir. Bu hissənin ikinci fəslə onun komediyalarına, üçüncü fəslə “Aşıq Qərib” operası haqqındadır.

“1920-1930-cu illərdə Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin inkişafı” haqqında məlumat növbəti altıncı hissədə verilmişdir.

Yeddinci hissə məşhur rus bəstəkarı M.R.Qliyerin Bakıdakı yaradıcılıq fəaliyyətinə həsr edilir. M.Qliyer dəvət ilə Respublikamıza gəlmiş və sifariş ilə opera janrında əsər yazmağa başlamışdı. Qliyerin bəstələdiyi “Şahsənəm” operası muğam ustası Cabbar Qaryağdıoğlunun və görkəmli müğənni Şövkət Məmmədovanın iştirakı və köməyi ilə yazılmış, İtaliyada təhsil almış ilk qadın müğənnimiz Ş.Məmmədovaya ithaf olunmuşdur.

Səkkizinci hissə gənc ikən həyatdan getmiş, lakin musiqimizin inkişafında önəmli iz qoymuş istedadlı bəstəkar Asəf Zeynallı haqqındadır. Birinci fəsil onun həyat və yaradıcılığının ümumi xasiyyətnaməsinə, ikinci fəsil bəstəkarın vokal əsərlərinə, üçüncü fəsil kamera əsərlərinə, dördüncü fəsil simfonik əsərlərinə həsr edilmişdir.

İkinci cildin sonrakı hissələri istedadlı və görkəmli bəstəkarlarımız – Əfrasiyab Bədəlbəylinin, Niyazinin, Səid Rüstəmovun və Azərbaycanın ilk qadın bəstəkarı Ağabacı Rzayevanın həyat və yaradıcılığına həsr edilir. Bu hissələrdə məşhur sənətkarlarımızın mühüm əsərləri təhlil və tədqiq edilir.

Dəqiqzəncü “1930-40-cı illərdə Azərbaycan musiqi mədəniyyəti”, onuncu hissə Əfrasiyab Bədəlbəylinin həyat və yaradıcılığı (birinci fəsil), “Qız qalası” baleti (ikinci fəsil), Əfrasiyab Bədəlbəylinin publisistik fəaliyyəti (üçüncü fəsil) təhlil edilmişdir.

Onbirinci hissə dirijor və bəstəkar Niyazinin həyat və yaradıcılığı (birinci fəsil), ikinci fəsil “Rast” simfonik muğamı haqqındadır. Üçüncü fəsildə onun “Xosrov və Şirin” operası və “Çitra” baleti araşdırılır. Dördüncüdə bəstəkarın fortepiano üçün pyesləri təhlil edilir, beşinci fəsil Niyazinin ifaçılıq üslubunun başlıca xüsusiyyətlərinə həsr olunur. Altıncı fəsil Niyazi və Türkiyə musiqi mədəniyyəti haqqındadır.

İkinci cildin onikinci hissəsində Səid Rüstəmovun həyat və yaradıcılığı (birinci fəsil), onun mahnı yaradıcılığı (ikinci fəsil), musiqili komediyaları (üçüncü fəsil), instrumental əsərləri (dördüncü fəsil), dirijorluq fəaliyyəti (beşinci fəsil), bəstəkarın pədaqoji fəaliyyəti (altıncı fəsil), Səid Rüstəmov və xalq musiqisi (yeddiinci fəsil) araşdırılmışdır.

İkinci cildin onüçüncü hissəsi Azərbaycanın ilk qadın bəstəkarı Ağabacı Rzayevaya həsr olunur. Onun birinci fəslə bəstəkarın həyat və yaradıcılığı, ikinci fəslə isə vokal-mahnı, romanslar və digər janrlarda yazdığı əsərlər haqqındadır.

Kitabda təqdim olunan böyük bəstəkarların yaradıcılıqları ilə bağlı bu dövrün görkəmli ifaçıları H.Sarabski, Bülbül, Ş.Məmmədova, R.Bəhbudov, balerina Q.Almaszadə və b. haqqında da geniş məlumat verilir.

GİRİŞ

XX əsrin əvvəllərində Azərbaycanın ictimai fikri Rusiyada və Qafqazda, o cümlədən Şərqdə proletar hərəkatının mərkəzi olan Bakıda, inqilabi hadisələrin təsiri altında formalaşmışdır.

Əsrin əvvəlində ibtidai hüquqlar uğrunda, demokratiya uğrunda mübarizədə Azərbaycan mədəniyyətinin mütərəqqi cəbhəsinin nümayəndələri fəal rol oynadılar. Bu dövrdə Azərbaycan mədəniyyətinin müxtəlif istiqamətlər, cərəyanlar, əqidələrdən ibarət rəngarəng mənzərəsi vardı. Azərbaycan dilində onlarla qəzet və jurnal nəşr olunurdu.

İlk Azərbaycan publisist-demokratları öz fəaliyyətinə başlayırdılar. Digər tərəfdən, ən müxtəlif mürtəbə burjua jurnalistləri xüsusi fəallıq göstərirdilər. Lakin nüfuzlu demokrat cəbhədən olan yazıçılar, şairlər və publisistlər daha çox idi. Bu istiqamətin daha mötədil hissəsi tamamilə maarifçilik mövqeyində idi. Eyni zamanda Cəlil Məmmədquluzadə, Mirzə Ələkbər Sabir kimi yazıçılar proletariyatın ideyalarının qüvvətli təsiri altında əsas məsələlərdə inqilabi-demokrat mövqedə dayanmışdılar.

Bu cəhətdən böyük Azərbaycan yazıçısı C.Məmmədquluzadənin (1866-1932) nəşr etdirdiyi “Molla Nəsrəddin” jurnalı xüsusi yer tuturdu. 1906-cı ildən çıxmağa başlayan jurnalın elə ilk nömrəsində C.Məmmədquluzadə özünün proqram felyetonunda nəşrin gələcək prinsiplərini müəyyənləşdirdi:

“Sizi deyib gəlmişəm, ey mənim müsəlman qardaşlarım” !¹

Cəlil Məmmədquluzadə oxucularla sadə, aydın dildə danışmağa çalışır. Jurnalın geniş məşhurluğunun əsas səbəbi də bunda idi. Digər səbəb, jurnalın səhifələrində müasir həyatın ən coşğun, ən kəskin problemlərinin qoyuluşu və onların xalq mənafeyi nəzərindən həlli idi.

¹ Məmmədquluzadə C. Felyetonlar, məqalələr, xatirələr, məktublar. B., 1961, s. 9.

Xalqın izzətləri, ictimai sistemin eynələri, müasir həyatın qüsurları – bütün bunlar “Molla Nəsrəddin”in satira hədəfi olmuşdur. “Molla Nəsrəddin” həyatdan uzaq burjuva ədəbiyyatını da tənqid edirdi.

“Məmmədquluzadənin hekayələrinin əsas məziyyəti onların sadəliyində, təbiiliyində və həyat doğruluğuna yaxınlığındadır. Bütün bunlardan görünür ki, müəllif öz xalqının həyatı və dünyagörüşü ilə yaxşı tanışdır”¹.

Qeyd etmək lazımdır ki, C.Məmmədquluzadənin yaradıcılığında riayət etdiyi xalqilik tələbləri yalnız ədəbiyyata deyil, digər sənətlərə də şamil olunur. Məsələn, o, xalq musiqisindən ruhlanan bəstəkarların yaradıcılığını yüksək qiymətləndirir və misal olaraq dahi M.Qlinkanı gətirirdi. “Musiqi təhsili” felyetonunda C.Məmmədquluzadə yazırdı: “Rusiyada Qlinkalar rus mujikləri oxuduqları milli məqamalarını elə bir məharət ilə gözəlləndiriblər ki, bütün yer üzündə musiqi söhbəti düşəndə rusların Qlinkasına rəhmət oxuyurlar”².

“Molla Nəsrəddin”in redaktoru kimi C.Məmmədquluzadə jurnalın ətrafında əsrin əvvəlinin bir çox görkəmli ədib və incəsənət nümayəndələrini birləşdirə bilmişdir. Jurnalda şairlərdən M.Ə.Sabir, M.A.Qəmküsar, Ə.Nəzmi, yazıçılardan Ə.Haqverdiyev, M.S.Ordubadi, jurnalistlərdən M.T.Sidqi, Ö.Faiq, rəssamlardan Ə.Əzimzadə, Rotter, Şmerlinq əməkdaşlıq edirdi.

Ə.Əzimzadə Azərbaycanın bir çox inqilabdan əvvəlki yumoristik jurnalları ilə əməkdaşlıq edərək, təsviri sənətdə, elə C.Məmmədquluzadə və M.Ə.Sabirin ədəbiyyatda mübarizə apardığı prinsipləri əks etdirirdi.

Ə.Əzimzadənin nəzəri cəlb edən, hər şəxsə, savadsıza belə anlaşıqlı və aydın olan karikaturaları feodal-patriarxal cəmiyyətin eynəcər xüsusiyyətlərini satira atəşinə tuturdu. Rəssam köhnə aləmin bütün rəsm qalereyasını yaratmışdır.

“Molla Nəsrəddin” jurnalının qəlbi, böyük şair-satirik Mirzə Ələkbər Sabir (1862-1911) idi. Sabirin xalqiliyi ən əv-

¹ Köçərli F. Usta Zeynal. “Bilik” qəzeti, 1906, 23 noyabr, № 31.

² Məmmədquluzadə C. Elmi-musiqi. Əsərləri, II c., B., 1967, s. 385.

vəl onda özünü bürüzə vermişdir ki, o, bizim ədəbiyyatda ilk dəfə olaraq poeziyaya fəhlə, kəndli obrazlarını gətirmiş, xalqa aydın dildə müraciət edərək qədim ənənəvi “əruz” vəznini müasir danışq dilinə uyğunlaşdırmışdır. Çoxəsrlilik poeziya tariximizdə xalq arasında M.Ə.Sabir kimi məşhur olan şair olmamışdır. Onun bir çox misraları dillər əzbəri olmuş, zərb-məsəllərə çevrilmişdir.

F.Köçərlinin sözləri ilə desək, o, xalqın ağılı ilə yaşamış, onun ürəyi ilə hiss etmişdir. Dövrün böyük siyasi hadisələrini M.Ə.Sabir əməkçi insanın gözləri ilə görə bilmişdir.

Elə bu mənəvi mühitdə, qabaqcıl ziyalıların dəstəsində dahi Azərbaycan bəstəkarı Üzeyir Hacıbəyli özünün yaradıcılıq yoluna başlamışdır.¹ C.Məmmədquluzadənin, M.Ə.Sabirin, Ə.Haqqverdiyevin dostu və silahdaşı Üzeyir Hacıbəyli Ə.Haqqverdiyevin irsi əsasında tərbiyələnmiş, H.Zərdəbinin, F.Köçərlinin görüşləri ilə yaxşı tanış olmuş, “Molla Nəsrəddin” jurnalı ətrafında birləşən yazıçılarla çiyin-çiyinə işləmişdir. Bəstəkarın özü belə yazırdı: “Bəli, mən demək olar ki, M.F.Axundovun komediyaları “Xan Sarabı”, “Məstəli şah”, “Hacı Qara” və məşhur dramaturqumuz Ə.Haqqverdiyevin “Dağılan tifaq” əsərləri üzərində böyümüşəm”².

“Molla Nəsrəddin” jurnalında Ü.Hacıbəylinin bir neçə felyetonu dərc edilmişdir. Onu jurnalın mövqeyi ilə dövrün qabaqcıl ideyaları uğrunda mübarizə, xəlqilik, demokratiklik və incəsənətin məsələlərini eyni cür başa düşməsi birləşdirirdi. Hacıbəylinin “Molla Nəsrəddin” jurnalının mövqeyinə yaxınlığı ümumi ideya istiqamətindən formal üslub xüsusiyyətlərinə, ədəbi vasitələrə qədər hər şeydə özünü bürüzə verirdi. Məsələn, Ü.Hacıbəyli tez-tez üçüncü şəxsin hekayəsindən, geniş surətdə zərb-məsəllərdən, atalar sözlərindən, sual və cavab formasından, “xəbərlərdən” və s. istifadə etmişdir. Bir çox məqalələrində Ü.Hacıbəyli C.Məm-

¹ Ü.Hacıbəyliyə həsr olunmuş bu yazıda müəllif əvvəlki illərdə bəstəkar haqqında nəşr etdiyi kitablarına da müraciət edərək, onlardan bəzi iqtibaslar etmişdi.

² Гаджибеков У. О воспитательном значении оперы и драмы. “Каспий”, 1917, 28 ноября.

mədquluzadənin yaradıcılığı haqqında vəcdlə danışır, jurnalın çar senzurası tərəfindən təqib olunmasına qarşı çıxış edirdi. 1907-ci ildə senzura “Molla Nəsrəddin”in nəşrini qadağan etdikdə Hacıbəyli yazırdı:

“Molla Nəsrəddin” haqq və həqiqətin timsalıdır, onun ağzını yummaq olmaz. “Molla Nəsrəddin”in bir o qədər siyasi töhməti yox idi ki, hökumət əhlinin xatirinə dəyə və onu da “müzürr məsləkinə görə” bağlaya idi. Xeyr! “Molla Nəsrəddin”in rus hökuməti ilə bir o qədər işi yox idi. Bəlkə onun işi bizim öz hökumətimiz ilə idi”.

Yəni, “Molla Nəsrəddin” haqq söz danışdı. Və haqq və həqiqət acı olduğuna görə həmişə “şirin” yeməyə öyrənmiş “hökumətimizin” xoşuna gəlmədi və gəlməyən surətdə “hökumət” hökumətə danos verib, haqq və həqiqətin ağzını yumdurdu...

Lakin yumdura bildimi?

Bu özgə məsələdir. Bunu get camaatdan xəbər al, desin”¹.

Ü.Hacıbəyli “Molla Nəsrəddin” jurnalının inqilabi ideyalar təbliğ etdiyini yaxşı başa düşürdü. O, jurnalın baş redaktoru C.Məmmədquzadənin nasir və dramaturq kimi fəaliyyətini də yüksək qiymətləndirirdi. C.Məmmədquzadənin “Ölülər” pyesinin ilk tamaşası günü Ü.Hacıbəyli bir cümlədə həm bu pyesin, həm də “Molla Nəsrəddin” jurnalının dəqiq xasiyyətnaməsini verə bilmişdir. “Ölülər” pyesi, “Molla Nəsrəddin” kimi baltanı dibindən vurur”².

Təbii ki, Ü.Hacıbəylinin görüşləri və prinsipləri mürtəce burjua publisistlərinin dayandıqları mövqeyə tamamilə zidd idi. Özü də mədəniyyətin mütərəqqi xadimlərinə, o cümlədən Ü.Hacıbəyliyə qarşı mübarizədə cəhalətpərəstlər hər bir vasitəyə əl atmaqdan çəkinmirdilər (yerlibazlıq ittihamından tutmuş təhqir-edici karikaturalara qədər).

“Zənbur” jurnalının səhifələrində Ü.Hacıbəyli bədnam etmək üçün bütün vasitələrə əl atılırdı.

¹ Hacıbəyov Ü. “İrşad” qəzeti, 1906, № 169.

² “Açıq söz” qəzeti, 1916, № 173.



“Opera dramanı məhv edir”
mövzusunda karikatura.
“Zənbur” jurnalı,
1913-cü il.

Lakin Ü.Hacıbəyli öz düşmənlərinə, nəinki ciddi opponentlərə, hətta xırda yazanlara belə ləyaqətlə cavab verirdi. Özü də onun nəzakəti, nəcibliyi, qüvvətli məntiqi hamını təəccübləndirirdi. Bu, Ü.Hacıbəylinin yalnız böyük polemist, parlaq publisist istedadı, ağılı, erudisiyası ilə deyil, həm də onun tutduğu dəqiq və aydın ideya mövqeyi ilə bağlı idi, o, həmişə əsas məsələlərdə dövrün, zamanın qabaqcıl ideyaları mövqeyində dayanmışdır.

Akademik F.Köçərli yazır ki, “Hökumət ilə xalq arasında olan ziddiyyət ideyası Ü.Hacıbəylinin publisist məqalələrinin ana xəttini təşkil edir. O, bu ziddiyyətləri yalnız təsvir etməklə kifayətlənmir, həm də aradan qaldırılması yollarını göstərməyə təşəbbüs edirdi”¹.

Alimin qeyd etdiyi kimi, Ü.Hacıbəylinin publisistikasının əsas pafosu xalqın gücünə böyük inamdan ibarət idi.

Ü.Hacıbəylinin xalqilik problemini özündə təcəssüm edən ilk musiqi əsəri “Leyli və Məcnun” muğam operası olmuşdur.

¹ Köçərli F. Üzeyir Hacıbəyovun ictimai-siyasi görüşləri. B., 1965, s. 28.

C.Məmmədquluzadə “Molla Nəsrəddin” jurnalının yaranma səbəbini başa salaraq belə bir fikir söyləmişdir: “Molla Nəsrəddin”i təbiət özü yaratdı, zamanə özü yaratdı”¹. Həmin bu sözləri “Leyli və Məcnun” operası haqqında da demək olar. Elə Hacıbəyli özü də dəfələrlə qeyd edirdi ki, ilk Azərbaycan operasının yaranması o dövrün xüsusiyyətləri ilə bağlı idi.

“1905-ci il inqilabının dalğaları hələ sakitləşməmişdi. Bakıda Azərbaycan mətbuatı, xalq operası və s. şəkildə milli mədəniyyətinin ilk əlamətləri yaranmağa başlayırdı”².

“Leyli və Məcnun” operası XVI əsrin dahi Azərbaycan şairi Məhəmməd Füzulinin eyniadlı poeması əsasında yazılmışdır. Ü.Hacıbəylinin sonrakı operalarının ədəbi əsasını xalq dastanları təşkil edir (“Rüstəm və Söhrab” operası isə Firdovsinin “Şahnamə”si əsasında yazılmışdır). Bu operalar “Əsli və Kərəm”, “Şeyx Sənan”, “Şah Abbas və Xurşid Banu”, “Harun və Leyla”dır. Bütün bu operalar əfsanəvi tarixi süjetə əsaslanmışdır. Özünün operettalarının – “Arşın mal alan”ın, “Ər və arvad”ın, “O olmasın, bu olsun”un süjetini Ü.Hacıbəyli müasir həyatdan almışdır.

Bəstəkar bunu xüsusi olaraq qeyd edirdi: “...müasir hadisələrə həsr etdiyim... musiqili komediyalarımda o zamankı Azərbaycan ziyalılarının qabaqcıl hissəsini düşündürən ideyaları əks etdirməyə çalışmışam”³.

Gördüyümüz kimi, Ü.Hacıbəyli öz yaradıcılığında zamanın qabaqcıl ideyalarının təcəssümü haqqında açıq danışır.

Bəstəkar 1926-cı ildə inqilabdan əvvəlki Azərbaycan opera və operettalarının ictimai-tarixi əhəmiyyətini belə qiymətləndirirdi:

“Tək-tək götürüb baxsaq görürük ki, türk opera və operettalarının hərəsinin öz-özlüyündə inqilabi, ictimai və mədəni vəzifəsi inkar qəbul etməyən bir həqiqətdir.

“Leyli və Məcnun”, “Aşıq Qərib” (Hacıbəylinin qardaşı Zülfüqar Hacıbəyovun operasıdır – Z.S.) və “Arşın mal alan” öz ba-

¹ Məmmədquluzadə C. Seçilmiş əsərləri, I c., B., 1966, s. 9.

² Hacıbəyov Ü. Əsərləri, II c., B., 1965, s. 298.

³ Hacıbəyov Ü. “Leyli və Məcnun”dan “Koroğlu”ya qədər”. Əsərləri, II c., B., 1965, s. 277.

lalarının gələcək ailəvi həyatlarını korlayan cahil valideynin hərəkətlərinə qarşı etirazdır.

“Ər və arvad” çadraya qarşı birinci mübarizədir.

“Şah İsmayıl” (M.Maqomayevin operasıdır – Z.S.) müstəbid hökmdarları dizin-dizin süründürən inqilabçıyanə bir məzmunudur.

“Əsli və Kərəm” iki millət arasında sülh və səlamət əbqasına vasitə ola bilən bir hekayədir.

“Şah Abbas” odunçuluq ilə yaşayan bir kəndli qızının ağıl və dərrakəsinin şahlarınkindən daha artıq olduğunu göstərən ibrətamiz bir əsərdir.

“O olmasın, bu olsun”a gəldikdə bu operetta məzmunca bu günkü yaşadığımız inqilabi yeni həyata o qədər yaxındır ki, guya bu günkü gün üçün yazılmış təbliği bir ədəbiyyat cümləsindəndir, çünki ümumi mənfi tiplərin həmin hamısı bu pyesdə mövcud olub bütün bəd əməlləri gülünc bir surətdə meydana qoyur”¹.

Gördüyümüz kimi, Ü.Hacıbəyli həm özünün, həm də digər bəstəkarların yaratdıqları inqilabdan əvvəlki Azərbaycan opera və operettalarının ideyalarının dövrün mütərəqqi meyilləri ilə həmahəng səslənməsini başa düşür və bunu dəqiq ifadə edir. Bu xasiyyətnamələrin sosioloji istiqaməti sovet dövrü üçün xarakterdir.

İnqilabdan əvvəlki illərdə Ü.Hacıbəyli öz əsərlərinin əsasən əxlaqi-tərbiyəvi, mədəni-maarifçi əhəmiyyətini qeyd edirdi. İş burada yalnız senzura mülahizələri ilə bağlı deyil (doğrudur, bunun da müəyyən rolu vardır). Ü.Hacıbəyli inqilabdan əvvəl xalqın vəziyyətinin yaxşılaşması yolunu proletariatin inqilabi mübarizəsində deyil, demokratik azadlıqlarda və kütlələrin geniş maariflənməsində görürdü, incəsənət qarşısında o dövrdə qoyduğu ictimai-estetik məsələlər də buradan irəli gəlirdi.

Maraqlıdır ki, hələ inqilabdan əvvəl Üzeyir Hacıbəyli xalqı tənəzzülə doğru aparən bir sıra “tənqidçilərə” qarşı çıxaraq operanın ictimai həyatda rolunu düzgün başa düşmüş, onun tərbiyəvi əhəmiyyətini göstərmişdir. Bəstəkar Azərbaycanda opera sənətinin ya-

¹ Hacıbəyov Ü. Azərbaycanda musiqi tərəqqisi. Əsərləri, II c., B., 1965, s. 244.

ranması və inkişafı haqqında qiymətli fikirlər söyləmiş, musiqili səhnə əsərinin bədii-estetik əhəmiyyətini doğru izah etmişdi.

İnqilabdan əvvəlki tənqidçilərdən H.B.Şirvanski “Müsəlmanların teatrı haqqında bir neçə söz” adlı məqaləsində yazırdı:

“İndi, bu nə qədər xoşa gəlməsə də etiraf etməliyik ki, opera drama və komediyani tamamilə sıxışdırıb aradan çıxarmışdır, halbuki müsəlmanların teatrın bu növlərinə olan ehtiyacı olduqca böyükdür”¹.

Opera və operettaların lüzumsuzluğu haqqında “İqbal” qəzetinin 64-cü nömrəsində başqa birisi yazırdı:

“İştə, drama və sairə faciələr bu qədər millətə mənəvi mənfəət verərkən, onları operaya və ya operettaya öyrətmək bir dürlü bizi məmnun edəmiyor”. Lakin eyni zamanda məqalə sahibi Ü.Hacıbəylinin əsərlərinin əhəmiyyətini etiraf etməyə məcbur olmuşdu:

“Söz yox ki, Hacıbəyli cənablarının əsərləri məslək və fikri-alidən xali deyildir. Lakin biz müsəlmanlarda hələlik elə nazik baş yoxdur ki, o məslək və ideyanı çalğı lisanında əxz eyləyə bilək..”².

* * *

1917-ci ildə “Kaspi” qəzetinin səhifələrində Üzeyir Hacıbəyli ilə mübahisəyə girən digər tənqidçi-publisist Əsəd Məmmədov-Əhliyev idi. Əvvəlki tənqidçilərin fikirlərini təkrar edən Əhliyev yazırdı:

“Bizim teatr fəaliyyətimiz opera və operettalardan başlamışdır, halbuki bu axırıncılar tərbiyəvi mənada səhnə sənətinin ikinci və hətta üçüncü dərəcəli məhsuludurlar. Təbii ki, ac olan adamı şirin xörəkləri andıran operetta və yüngül süjetli digər əsərlərlə doyuzdurmaq olmaz.

Ruhən ac olan bizim üçün əsas xörəklər, yəni dramalar lazımdır”³.

O, dramın birinci dərəcəli janr olmasını isbat etməyə çalışaraq, onun xeyrinə aşağıdakı dəlilləri gətirir:

¹ “Kaspi” qəzeti, 1917, 2 (15) sentyabr № 196.

² “İqbal” qəzeti, 1917, № 64.

³ “Kaspi” qəzeti, 1917, № 246, 253.

“Əgər teatrın inkişaf tarixini izləsək görərik ki, bütün xalqlarda inkişaf bir qanuna tabe olur: əvvəl tragediya inkişaf edir, melodrama və səhnə sənətinin digər növləri isə həm idrakın, həm də estetik inkişafın müəyyən yüksək pilləsinin əlamətidir”¹.

Həmin publisist azərbaycanlı tamaşaçıların aşağı səviyyədə olduğunu dəlil gətirir, xalqın tərəqqisini uşağın tərbiyə və təhsili ilə müqayisə edir və onun opera kimi bir janrı dərk edə bilməyəcəyi fikrini irəli sürürdü.

Əhliyev bunu belə ifadə etmişdi: “Xırdaca uşağı birdən-birə gimnaziyanın yuxarı sinfinə qoymaq, habelə ibtidai məktəb şagirdini darülfünuna vermək olmaz” və “ümumi inkişafın birinci pilləsində olan biz müsəlmanlar ilə (mən ayrı-ayrı şəxsləri yox, kütləni götürürəm) əlifba sinfinin şagirdləri kimi musiqi və poeziyanın dilində yox, hamıya aydın dildə danışmaq vacibdir”².

Dramın və operettanın dinləyiciyə müxtəlif təsir bağışlamasından danışan Əhliyev yeni səhif fikirlərə uyaraq deyirdi ki, “bədi teatrda olan və pyesə baxan hər kəs elə həmin gün özündə bir dəyişiklik hiss edir, elə bil tamaşaçının bütün təbiəti nəcibləşir, halbuki operetta tamaşaçısının yeni təəssüratı ancaq əyləncə xarakterindədir”.

Beləliklə, Əhliyevin fikrincə, “drama tərbiyəvi amil kimi həmişə teatr sənətinin başqa növlərindən qabaqda olacaqdır”³.

Ü.Hacıbəyli mürtəce xasiyyət daşıyan, sənəti tənəzzülə aparan bu hücumları etinasız buraxa bilməzdi. O, məqalələrində publisistlərin bu fikirlərini ifşa etmiş, Azərbaycan dram və operasının inkişaf yollarını düzgün başa salmışdı.

Qeyd etdiyimiz kimi, o illərdə Ü.Hacıbəyli Azərbaycan opera və operettaların əsas əhəmiyyətini onların tərbiyəvi funksiyasında görürdü. Bu məsələyə dair o, “Səhnənin tərbiyəvi əhəmiyyəti haqqında” və “Opera və dramının tərbiyəvi əhəmiyyəti haqqında” adlı məqalələr yazmışdır. 1917-ci ildə “Kaspi” qəzetində çap olunan bu məqalələri o, publisist Əsəd Məmmədov-Əhliyevin çıxışına cavab olaraq yazmışdır. 1917-ci ildə Bakıda Azərbaycan teatr işçilərinin professional ittifaqı təşkil olunmuşdur.

¹ “Kaspi” qəzeti, 1917, № 246, 235.

² Yenə orada.

³ “Kaspi” qəzeti, 1917, № 253.

Bununla əlaqədar “Kaspi” qəzetində Əhliyevin “Səhnənin tərbiyəvi əhəmiyyəti”¹ məqaləsi dərc edilmişdi. Müəllif xalq kütlələrinin estetik tərbiyəsi haqqında bir sıra müddəalar söyləmişdir.

Ü.Hacıbəylinin cavabından sonra (Hacıbəylinin cavabı sonra veriləcəkdir) Əhliyev yeni müddəalarla çıxış etmişdir. Onun Hacıbəyliyə etirazları əsasən aşağıdakılar idi: “Mürəkkəb şeyləri yaxşı başa düşmək üçün, sadə şeyləri anlamağı bacarmaq lazımdır” – deyirdi.

Opera mürəkkəb janrdır və Azərbaycan xalqı onun qavranılması üçün hazır deyil². Əhliyev bu məsələni dəqiqləşdirərək yazırdı: “Mən səhnə sənətinin incəliklərini asanlıqla başa düşən ayrı-ayrı xoşbəxt şəxsləri yox, ciddi və düzgün tərbiyəyə ehtiyacı olan xalqımı nəzərdə tuturam”³.

Elə bu səbəbə görə, Əhliyev Azərbaycan operasının əhəmiyyətini inkar edirdi. Elə düşünmək olar ki, tənqidçi opera janrının qavranılmasını mürəkkəb saydığı üçün yüngül qavranılan səhnə əsərlərini və ilk növbədə operettanı müdafiə etməlidir. Lakin operetta da Əhliyəvi təmin etmir.

Azərbaycanda bu vaxt “Arşın mal alan”, “O olmasın, bu olsun” kimi həmin janrın klassik nümunələri tamaşaya qoyulurdu ki, onlar yalnız Azərbaycanda deyil, onun hüdudlarından çox-çox uzaqlarda da böyük müvəffəqiyyət qazanmışdı. Əhliyev isə əsasən Azərbaycan operettalarını nəzərdə tuturdu. Hacıbəyliyə verdiyi cavabda Əhliyev yazır: “Mən bu günlər qəsdən bəzi müsəlmanların teatra getmələrinin səbəbini öyrəndim. Lakin olduqca müxtəlif cavablar aldım: biri cavab verdi ki, Ağdamskinin oxumağını sevir, digəri deyir ki, Əliyevin komizmini çox sevir və s. (adlarını çəkdiyimiz aktyorlar məhz Ü.Hacıbəylinin opera və operettalarının ifaçıları idi).”

Əhliyevin məqalələrində çoxlu dolaşıqlıq, düşünülməmiş fikirlər var. O, janrların qəribə ierarxiyasını təyin edir, buna əsa-

¹ Мамедов – Ахлиев. А. О воспитательном значении сцены. “Каспий”, 1917, № 246.

² “Kaspi” qəzeti, 1917, № 246.

³ Yəni orada.

sən janrlar belə ardıcılıqla düzülmüşdür: əvvəl faciələr, sonra dramlar, daha sonra isə “ağıllı süjetli” komediyalar gəlir.

O, Meyerxoldun “Teatrın böhranı” kitabına istinadən təsdiq edirdi ki, dram səhnə əsərləri digərlərindən daha qiymətlidir. “Məncə qərəzsiz heç bir şəxs isbat etməz ki, operettaların tərbivi əhəmiyyəti dram əsərlərindən çoxdur” – deyə Əhliyev öz fikrini böyük inadkarlıqla təkrar edir.

Səhnənin tərbivi əhəmiyyətinin problemlərini Əhliyev çox ziddiyyətli və dolaşlıq başa düşürdü. Bir tərəfdən o, xalq ilə sadə, aydın dildə danışmağa çağırır, digər tərəfdən isə Azərbaycan operettasının məşhurluğunu və aydınlığını tənqid edirdi.

“Bizdə ciddi drama getdikdə, teatrda tamaşaçı aktyordan az olur, lakin operetta qoyulduqda tamaşaçı teatrı ağzına qədər doldurur, bu fakt onu aydın göstərir ki, camaat teatra səhnə sənətinə məhəbbət üçün deyil, əylənmək üçün gedir”.¹

Əhliyev doğru olaraq deyirdi ki, geri qalmış tamaşaçının zövqünə uyğunlaşmaq lazım deyil, lakin o, xalqın estetik təbiyyəsi məsələsini çox sadələşdirilmiş şəkildə başa düşürdü. Əhliyevin fikrincə, bizim vəzifəmiz öz xalqımızı ciddi təbiyələndirməkdir, onda xoş əməllər oyatmaqdır, xalq öz mənəvi inkişafında kifayət qədər qalxdıqda, onda onu necə deyərlər “dörd tərəfə buraxmaq olar”.² Onu “dörd tərəfə” buraxmazdan əvvəl Əhliyev xalqı necə təbiyələndirməyə çalışırdı? Lap sadə yolla: “operaya biz tədriclə yanaşmalıyıq, ondan başlamamalıyıq, operettalar haqda heç danışmağa dəyməz, onlar tərbivi əhəmiyyəti olan əsərlər dərəcəsinə heç yaxınlaşa bilməzlər”.

Əhliyevin görüşləri ilə tanışlıq bir çox məsələlərdə Ü.Hacıbəylinin əks dəlillərinin pafosunu anlamağa kömək edir. Bu mübahisə şəxsi polemika həddlərindən çox uzaqlara çıxır. Ü.Hacıbəylinin cavabları o dövrdə xalqın əxlaqi-estetik təbiyyəsi probleminə aid olan görüşlərin bütün sistemini və beləliklə onun estetikasında xalqilik probleminin bir çox müddəalarını aydınlaşdırır. Ü.Hacıbəyli Əhliyev ilə polemikada yalnız öz şəxsi opera və operettalarını de-

¹ “Kaspi” qəzeti, 1917, 2 noyabr, № 246.

² Yenə orada.

yil, öz dostlarının, həmfikirlərinin – M.Maqomayevin, Z.Hacıbəyovun musiqili səhnə əsərlərini müdafiə edirdi. İnqilabdan əvvəlki opera və operettaların təcrübəsinə arxalanaraq, o öz estetik və ictimai prinsiplərini əsaslandırır. Bəstəkarın Əhliyev ilə mübahisəsinə belə ciddi və sübutlu münasibət elə bununla bağlıdır.

Ü.Hacıbəyli yazırdı: “Mən musiqili əsərlərin zərəri və öz tərbiyəvi roluna görə drama nisbətən üçüncü dərəcəli əhəmiyyətə malik olması haqqındakı söhbətləri sadəcə olaraq musiqi sənətinə qeyri-ciddi münasibət kimi izah edirəm”¹.

Bəstəkar ilk növbədə sənətin janr və formalarının ierarxiyasına qarşı çıxış edirdi. “Opera, operetta, musiqili dram kimi əsərlərin tərbiyəvi əhəmiyyətinin sübutsuz, dəlilsiz qətiyyətlə inkar edilməsi bir tərəfdən teatr və ümumiyyətlə teatr sənəti haqqında ictimaiyyətin şüurunda məhdud təsəvvür, habelə sənətin musiqi sahəsinə mənfi münasibət yaradır, digər tərəfdən, özlərini musiqi sənətinə həsr etmək qərarına gəlmiş gənc müsəlmanları həvəsdən salır, beləliklə, milli musiqinin inkişafı ləngidilir...”².

Ü.Hacıbəyli bir-birinin ardınca Əhliyevin bütün dəlillərini alt-üst edərək onun arqument sistemindən daşı daş üstə qoymur, tarixi, nəzəri və məntiqi dəlillər gətirir.

Ü.Hacıbəyli Əhliyevin “sillogizminə” gülür, dram gimnaziya-dır, opera universitetdir, bizim xalq isə hələ ibtidai məktəb şagirdidir; universitet kursunu müvəffəqiyyətlə keçmək üçün ibtidai məktəbin “şagirdi əsaslı surətdə gimnaziya kursu keçməlidir”. “Əgər opera universitetdirsə, gimnaziya tamaşaçıya heç bir musiqi biliyi verməyən dram deyil, daha sadə musiqisi və şən məzmunu ilə operadan fərqlənən, opera kimi mürəkkəb əsəri başa düşmək üçün hazırlıq mərhələsi adlandırılı bilən operettaya daha uyğundur”. Bu fikirdən sonra Ü.Hacıbəyli istehza ilə əlavə edir:

“Axı tutaq ki, “Ömrümün günləri” dramına yüz dəfə tamaşa etməklə indi mən “Boris Qodunov” operasını dinləməyə hazıram demək olmaz”³.

¹ Гаджибеков У. О воспитательном значении сцены. “Каспий”, 1917, 27 октября, № 241.

² Yəni orada.

³ Yəni orada.

Ü.Hacıbəyli düzgün olaraq qeyd edir ki, səhnə əsərlərinin müxtəlif növlərinin vəzifəsi heç də birini o birinin başa düşmək üçün hazırlıqdan ibarət deyildir. “Nəhayət, dram, opera, gimnaziya, universitet nisbəti” düzgündürsə, bu da düzgündür ki, əsaslı “dram kursu” keçən və “opera kursuna” daxil olmağa hazır olan tamaşaçının daha drama baxmasına heç bir ehtiyacı yoxdur, çünki gimnaziyanı bitirən şəxs yenidən gimnaziya daxil olur”.

Ü.Hacıbəyli musiqili səhnə əsərlərinin tərbiyəvi əhəmiyyətini inkar edən Əhliyevdən fərqli olaraq, dramatik janrların böyük rolunu heç də inkar etmir. Bəstəkar başqa cürə düşünə də bilməzdi, axı öz etirafına görə o, M.F.Axundovun komediyaları və Ə.Haqqverdiyevin dramı əsasında böyümüşdür.

Lakin Ü.Hacıbəyli Əhliyevdən fərqli olaraq tamamilə doğru olaraq qeyd edirdi: “Axı, xalqı hər şeydən əvvəl dram vasitəsilə tərbiyə etmək haqqında vətəndaş Əhliyevin tələbi bizdə çoxdan həyata keçirilmişdir; artıq 70 ildən çoxdur ki, xalqımız ancaq dramlardan, musiqi dili ilə ifadə etsək “solo” istifadə edir”¹.

İncəsənətin tərbiyəvi əhəmiyyətini dərinlən anlayan Ü.Hacıbəyli istəyirdi ki, milli incəsənət bu funksiyasını bədii yaradıcılığın həm musiqi, həm də bütün başqa forma və janrlarında yerinə yetirsin. İş orasındadır ki, Hacıbəyli xalqın tərbiyəsi probleminin özünü də Əhliyevdən daha geniş və dərinlən başa düşürdü, yalnız etik planda yox, həm də estetik planda düşünürdü. Bu da onun inqilabdan əvvəlki dövrdə mütəfəkkir-estetik kimi böyüklüyünü sübut edir.

“Teatrın əhəmiyyətinə vətəndaş Məmmədov-Əhliyev kimi birtərəfli baxılarsa və teatrın vəzifəsi yalnız əxlaqi nöqtəyi-nəzərdən müəyyən edilərsə, qarşıya belə bir sual çıxar: onda opera nəyə gərəkdir, dram nəyə gərəkdir? İş burasındadır ki, teatr ictimai həyatın güzgüsü, sənət məbədi olduğundan teatrda tamaşaya qoyulan əsərlər həyatımızın təkcə əxlaqi cəhətlərini tərbiyə etməməli, həm də insan təbiətinə xas olan estetik hisslər aşılmalıdır; deməli, hər bir səhnə əsərində əxlaqi ünsürdən başqa, bədii ünsür də olmalıdır; musiqi əsərlərində bədiiilik ünsürü musiqi ilə

¹ Гаджибеков У. О воспитательном значении сцены. “Каспий”, 1917, 27 октября, № 241.

ifadə olunur, dram əsərlərində isə poeziya və nəsrə, səhnə sənətinin hər iki sahəsinin kütlə üçün zəruri olduğu buradan irəli gəlir”¹.

Gördüyümüz kimi, incəsənətin janr və növləri haqqında ilk baxışda uzaq və sxolastik görünən mübahisə arxasında Ü.Hacıbəylinin dünyanı qavramaq və bədii tərbiyənin yeni formaları uğrunda, xalqın həm əxlaqi, həm də estetik planda tərbiyəsi uğrunda mübarizə məsələsi dayanmışdır.

Ü.Hacıbəyli başa düşürdü ki, bu tərbiyə birtərəfli, Əhliyəvin təklif etdiyi kimi incəsənətin hansısa formalarının müəyyən müddətdə qadağan edilməsi yolu ilə olmamalıdır. İncəsənətin müxtəlif növləri təbii inkişaf etməlidir və bir-birilə qarşılıqlı əlaqədə olmalıdır. Məhz belə geniş və zəngin bədii xəzinə estetik və əxlaqi tərbiyənin hərtərəfli təsirinə qulluq edə bilər.

Ü.Hacıbəyli qeyd edirdi ki, “bütün səhnə emosiyası, iştirak edən aktyorların lirik əhval-ruhiyyəsi, onların daxili aləmi musiqinin ecazkar dili ilə ifadə olunursa, bütün bunlar tamaşaçının əqlinə və qəlbinə o qədər nüfuz edir ki, belə bir tamaşadan ibrət götürməmək üçün gərək gözlərin kor və qulaqların kar olsun!”².

Beləliklə, Ü.Hacıbəyli incəsənət əsərlərinin, konkret musiqinin əxlaqi, tərbiyəvi dəyərini bilavasitə onların estetik, emosional-bədii təsiri ilə bağlayır.

Məhz buna görə də bəstəkarın iti və aktual ədəbi süjetlə, yadda qalan, gözəl və melodik musiqisi ilə seçilən operettaları xalq arasında böyük müvəffəqiyyət qazanmış və ona yaxşı xidmət etmişlər.

“Opera və operettaların tamaşası – musiqi ilə şeirin bəhəm təsiri camaatın əxlaq və təbiətində də əsərsiz qalmadı. Qanı qəlblərin boşalmasına, qaba və uriş adətlərin tərk edilməsinə dəxi xidmətlər göstərmiş olduğunu bitərəf şəxslər təsdiq edirlər.

Əvvəla, Bakı şəhəri sanki daima bir yas içində idi, heç kəs öz evində, azad surətdə çalğı çalmaq və ya hava oxumaqla məşğul ola bilməzdi; çünki qonşusundakı hacı, molla və ya axund filankəs eşidər – deyə çəkinirdi. Opera və operettalardan sonra ha-

¹ Гаджибеков У. О воспитательном значении сцены. “Каспий”, 1917, 27 октября, № 256.

² Yəni orada.

valar camaatın ağzına düşüb, hər bir yerə yayılmağa və hətta mollaların evlərinin içinə qədər icrayi-hökm etməyə başladı”.¹

Burada belə bir xüsusi əlaqə də qeyd olunmalıdır: operettaların melodiyları məhz öz estetik keyfiyyətlərinə görə məşhur olmuşlar, məşhur olduqlarına görə isə eyni zamanda digər vacib əxlaqi məsələni də həll etmişlər, dini qadağalara üstün gəlmişlər.

Ü.Hacıbəyli qadınların emansipasiyası üçün musiqili səhnə mədəniyyətinin əhəmiyyətini qeyd edir və yazırdı ki, “pəncərələri taxtalanmış evlərin qaranlıq küncündə cəhalət qurbanı olan türk qadının “emansipasiyası” yolunda türk opera və operettaları azmı xidmətlər gördülər?”

Nəhayət, Ü.Hacıbəyli opera və operettaların sosioloji və estetik təsirindən əlavə, psixoloji mənasını da qeyd edir. “İl uzunluğunu nəvayə və ağlamağa adət etmiş olan xalqı bir az da olsa güclü və yeni həyatlı edən türk opera və operettaları deyildimi?”²

Ü.Hacıbəyli belə hesab edirdi ki, xalqın tərbiyəsi işində musiqi əsəri yalnız ona aydın olduğu vaxt özünün estetik və əxlaqi rolunu yerinə yetirir.

¹ Hacıbəyov Ü. Türk operaları haqqında. Əsərləri, II c., B., 1965, s. 212.

² Hacıbəyov Ü. Azərbaycanda musiqi tərəqqisi. Əsərləri, II c., B., 1965, s. 244.

I HİSSƏ
ÜZEYİR HACIBƏYLİ
(1885-1948)



I fəsil
Həyat və yaradıcılığı

Bəşəriyyət tarixində elə sənətkarlar və şəxsiyyətlər var ki, "...onlar özləri üçün anadan olmayıblar, bəlkə bütün xalqa və hətta ümum insaniyyətə xeyir gətirmək və tərəqqisinə səbəb olmaq üçün yaranıblar. Bu cürə adamlar nəinki sağlığında, ...

öləndən sonra da camaata mənəfəət verirlər”.¹ Azərbaycanın dahi bəstəkarı Üzeyir Hacıbəylinin dediyi bu sözləri ilk növbədə bəstəkarın özünə aid etmək olar.

Yaradıcılığına XX əsrin əvvəllərində başlamış, həyatını isə onun ortalarında tamamlamış Üzeyir Hacıbəylinin musiqisi və bütövlükdə yaradıcılığı biz musiqiçilər üçün və ümumən Azərbaycan xalqı üçün nə deməkdir? Bu gün tam qətiyyətlə deyə bilərik ki, bir əsrdən artıq vaxt ərzində çalınan, səslənən Ü.Hacıbəyli musiqisi Azərbaycan xalqının canına, qanına sirayət edərək onun bədii mədəniyyətinin ayrılmaz hissəsinə çevrilmişdir. Necə ki, Üzeyir bəy xalq musiqimiz haqqında deyirdi ki, ona həmişə “ruh yüksəkliyi və aydınlıq ehtizazı, sabahkı qalibiyyətə möhkəm inam, mənəvi büllurluq, alicənablıq, şücaət və qəhrəmanlığı tərənnüm etmək xas olmuşdur”, eləcə də Hacıbəylinin musiqisi üçün də bu cəhətlərlə bərabər, günəş kimi parlaqlıq, əlvanlıq xas olmuşdur. Bütün bu xüsusiyyətlər onun musiqisinin mahiyyətini təşkil etmişdir.

Sənətdə, musiqi mədəniyyətində millilik və beynəlmiləçilik anlayışını Ü.Hacıbəyli qlobal, Qərb və Şərqi, dünya və milli mədəniyyətlərinin nailiyyətlərinin üzvü sintezi kimi başa düşürdü və həll edirdi.

Azərbaycan musiqisinin gələcək yolu da məhz Ü.Hacıbəylinin irəli sürdüyü, əsasını qoyub apardığı yol oldu. Bu gün Azərbaycan musiqisinin beynəlmiləl əhəmiyyət kəsb etməsində Ü.Hacıbəyli yaradıcılığının və şəxsiyyətinin böyük əhəmiyyəti vardır.

Ü.Hacıbəyli dahi bəstəkar, Azərbaycanın, eləcə də Şərq opera sənətinin banisi, “Leyli və Məcnun”, “Koroğlu” kimi təkrarsız operaların müəllifi, böyük musiqişünas-alim, bütöv musiqi-estetik konsepsiya yaratmış nəzəriyyəçi, “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” adlı elmi əsərin müəllifi, görkəmli dramaturq, “Ər və arvad”, “O olmasın, bu olsun”, “Arşın mal alan” operetalarının əlvan, günəşli musiqisi ilə bərabər, həm də bu əsərlərin librettolarının müəllifi, alovlu publisist, jurnalist, saysız-hesab-

¹ Hacıbəyov Ü. “Həqiqət” qəzeti, 1910, 14 aprel, № 82.

sız dəyərli məqalələrin müəllifi, gözəl pedaqoq, Azərbaycan bəstəkarları və musiqişünaslarının istedadlı nəslinin müəllimi, Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının sədri, Elmlər Akademiyasının elmi-tədqiqat İncəsənət İnstitutunun rəhbəri, Akademiyanın musiqi üzrə ilk həqiqi üzvü, yorulmaz ictimai xadim, Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının təşkilatçısı, onun rektoru və professoru, ilk çoxsəsli xorun, ilk notlu xalq çalğı alətləri orkestrinin, musiqi məktəbinin, musiqi texnikumunun yaradıcısı idi. O, Azərbaycan Dövlət himnlərinin müəllifi olmuş, SSRİ Xalq artisti, Dövlət mükafatı laureatı idi.

Bütün bunlar bizə haqq verir deyək ki, XX əsrin xalqımıza bəxş etdiyi ən böyük şəxsiyyətlərdən, ən böyük simalardan biri Üzeyir Hacıbəylidir. Ona Şərq və Qərb musiqi mədəniyyətləri arasında keçilməz səddi aradan götürmək, Azərbaycan musiqisinin gələcək inkişaf yolunu və estetik prinsiplərini müəyyənləşdirmək nəsim olmuşdur. Yer kürəsinin milyonlarla insanları Ü.Hacıbəyli musiqisinə qulaq asaraq, bütün kökləri ilə öz xalqının folkloru ilə bağlı olan və dünya musiqi mədəniyyətinin nailiyyətlərini mənimsəyən sənətkarın yaradıcılığına bələd olurlar. Bu yaradıcılıqda Şərqin və Qərbin musiqi ənənələrinin vəhdəti parlaq bədii obrazlarla əks olunmuş, yüksək humanizm idealları, xeyirxahlıq, xalqlar dostluğu tərənnüm edilmişdir.

Biz, XXI əsrdən dahi bəstəkarımız Üzeyir Hacıbəylinin yaradıcılıq yoluna nəzər salsaq, onun təkrarsız, parlaq yaradıcılığının əsas sütunları və mərhələləri kimi, xüsusən “Leyli və Məcnun” operasını, “Arşın mal alan” operettasını, “Koroğlu” operasını və “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” elmi əsərini göstərmək istərdik. Məhz bu əsərlərin yalnız onun yaradıcılığı üçün deyil, bütün Azərbaycan musiqisi üçün önəmli mərhələ əsərləri olduğunu qeyd etməliyik. Şübhəsiz, biz bəstəkarın digər əsərlərinin – “Əsli və Kərəm” və başqa muğam operalarının, “Məşədi İbad” operettasının, “Şur” və “Çahargah” fantaziyalarının, “Aşıq sayaqı” triosunun, kantatalarının, “Sənsiz” və “Sevgili canan” musiqi qəzəllərinin və digər vokal və instrumental əsərlərinin, hər iki himninin və sadalamadığımız bir çox əsərlərinin böyük dəyərini və rolunu inkar etmək fikrində deyilik. Amma “Leyli və

Məcnun”un Azərbaycanda və eləcə də Şərqdə opera sənətinin əsasını qoyduğunu, “Arşın mal alan”ın lirik-komik operettasının zirvəsi olduğunu və dünya şöhrəti qazandığını, “Koroğlu”nun klassik epik-qəhrəmani operasının ənənələrini davam etdirən şah əsəri olduğunu, “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” elmi əsərinin Azərbaycanın ənənəvi şifahi musiqisini müasir dövrdə araşdıran və onun haqqında yazılan ilk elmi əsər olduğunu bir daha vurğulayaraq, dediyimiz kimi, məhz bu əsərlərin bəstəkarın yaradıcılığı üçün və həm də Azərbaycan musiqisi üçün çox önəmli mərhələ və dönüş əsərləri olduğunu bir daha qeyd etmək istərdik.

* * *

Üzeyir Hacıbəyli 1885-ci ilin 18 sentyabrında Qarabağın Ağcabədi kəndində kənd mirzəsi Əbdülhüseyn Hacıbəyovun ailəsində doğulmuşdur. Tezliklə Üzeyirin ailəsi Şuşa şəhərinə köçür. Azərbaycanın mədəni mərkəzlərindən biri olan Şuşa qədimdən bəri özünün musiqi və ədəbi ənənələri ilə məşhur idi.

Kiçik Üzeyir üçün də Şuşanın musiqi və poeziya hopmuş ab-havası yaradıcılıq beşiyi olmuşdur. Burada M.Vaqif, X.Natəvan, Q.Zakir, Ə.Haqqverdiyev, N.Vəzirov, Y.Çəmənzəminli, F.Köçərli kimi şair və yazıçılar, məşhur alim, şair, musiqişünas, rəssam Mir Möhsün Nəvvab, gözəl tarzən və bu aləti təkmilləşdirən Sadıqcan, məşhur xanəndə və tarzənlər Məşədi İsi, Hacı Hüsü, Cabbar Qaryağdıoğlu, Keçəçi oğlu Məhəmməd, Məhəmməd Fərzəliyev, Məcid Behbudov, İslam Abdullayev, Seyid Şuşinski və bir çoxları yaşayıb yaradırdılar.

Xurşidbanu Natəvan, Həsənbəy Zərdabi, Cabbar Qaryağdıoğlu – Azərbaycan mədəniyyətinin üç korifeyi, Üzeyirin yaşlı müasirləri idi. Bu üç böyük xadimin üçü də sanki Üzeyir ömrünün ilkin dövrünə işıq saçmışlar. Cabbarın Məcnunu gözəlliyə həssas olan uşağın qəlbinə ilk sənət toxumları səpmişdir. Az sonra Natəvan onun təhsilinə xeyir-dua vermiş, on ildən sonra isə Həsənbəy Zərdabi istedadlı gəncin opera yaratmaq arzusuna havadar çıxmışdır.

Üzeyir Hacıbəylinin ilk sənət uğurlarını qeyd edənlər arasında Nəriman Nərimanov da var idi. Mirzə Cəlil Məmmədquluzadə isə “Molla Nəsrəddin” jurnalının səhifələrində özünəməxsus bir üslubda “Arşın mal alan”ın geniş şöhrətindən ürək dolusu söz açırdı. Üzeyir Hacıbəylinin Mirzə Cəlillə, Sabirlə, Haqverdiyevlə, ümumən “Molla Nəsrəddin” ədəbi məktəbi ilə bağlayan mənəvi yaxınlıq, əqidə birliyi onların şəxsi dostluq münasibətlərini də möhkəmləndirdi.

Üzeyirin atası Əbdülhüseyn Hacıbəyov və anası Şirin xanım Əliverdibəyova öz uşaqlarını musiqi və poeziyaya məhəbbət ruhunda tərbiyə edirdilər. Bu məhəbbət ailənin məşhur şairə Xurşudbanu Natəvanla əlaqəsi nəticəsində daha da möhkəmlənmişdir.

İlk təhsilini Üzeyir Şuşanın ikisinfli rus-Azərbaycan məktəbində almışdı. Üzeyirin ilk musiqi müəllimi onun dayısı, Azərbaycan musiqisinin böyük bilicisi Ağalarbəy Əliverdibəyov olmuşdur. Üzeyirin yaxşı səsi var idi və o, xalq mahnılarını və muğamları gözəl ifa edirdi. Onun səsi hətta fonografa yazılmışdı. 13 yaşlı Üzeyir “Məcnun Leylinin məzarı üzərində” səhnəsini müşayiət edən oğlanların xorunda iştirak etmişdi. Səhnəni məşhur xanəndə Cabbar Qaryağdıoğlunun iştirakı ilə dramaturq Ə. Haqverdiyev qoymuşdu. Bu səhnə kiçik Üzeyiri elə həyəcanlandırmışdı ki, bir neçə ildən sonra, bəstəkarın özünün etirafına görə, ilk musiqili səhnə əsərinin – “Leyli və Məcnun” operasının yaranması üçün əsas təkan olmuşdur.

1896-cı ildə Üzeyir özünün böyük qardaşı Zülfüqar və əmisi Hacıbəy Hacıbəyovla birlikdə şairə Xurşudbanu Natəvanla görüşmüşlər. Bu görüş haqda Natəvanın arxivində saxlanılan sənəd xəbər verir. Bu sənədi Zülfüqar Hacıbəyov yazmış, Üzeyir Hacıbəyov isə onun doğruluğunu təsdiq etmişdir. Zülfüqar Hacıbəyov bu sənəddə belə yazır:

“Keçmişdə verdiyim qeydə əlavə olaraq təsdiq edirəm ki, 1896-cı ildə qardaşım Üzeyir Hacıbəyovla bərabər... Qori şəhərinin müəllimlər məktəbinə imtahan vermək üçün Tbilisi şəhərinə yola düşərkən əmim Hacıbəy Hacıbəyovun vasitəsi və müşa-

yiəti ilə o vaxt xan qızı Xurşudbanu bəyimin (Natəvanın) yanına gəldik ki, bizə xeyir-dua versin”.¹

Bu sənəd Üzeyir Hacıbəylinin tərcümeyi-halı üçün, gələcək bəstəkarın məşhur şairə Xurşudbanu Natəvanla görüşü faktının təsdiqi üçün vacibdir. (Lakin qeyd edək ki, Üzeyir Qori seminariyasına həmin il yox, üç ildən sonra, artıq Natəvanın ölümündən sonra 1899-cu ildə daxil olmuşdur).

1899-cu ildən 1904-cü ilə qədər Üzeyir Hacıbəyov Qori müəllimlər seminariyasında oxumuşdur. Burada o, dünya mədəniyyəti ilə tanış olur, rus və Qərbi Avropa klassiklərinin dahi əsərlərini mənimsəyir.

Üzeyir seminariyada skripka və baritonda çalmağı öyrənir, xalq mahnılarının nümunələrini nota yazır. Hacıbəylinin dünya görüşünün formalaşmasında seminariya illəri böyük rol oynamışdır. Burada onun humanist ideyalarının və inqilabi-demokratik görüşlərinin əsası qoyulmuşdur.

Seminariyanı bitirdikdən sonra Üzeyir bir neçə vaxt Hadrut kəndində müəllim işləyir. 1905-ci ildə inqilab ərəfəsində o, Bakıya gəlir, Bibiheybət neft rayonunda fəhlələrin uşaqlarına dərs deyir. Onun ictimai-siyasi və maarifçi fəaliyyəti başlanır.

Müəllimlik fəaliyyətinə yaradıcı yanaşan Hacıbəyli hesabdan Azərbaycan dilində dərslik tərtib edir, N.V.Qoqolun “Şinel” əsərini doğma dilinə tərcümə edir, bir sıra hekayə və miniatürlər yazır, 1907-ci ildə “Siyasi, hüquqi, iqtisadi və hərbi sözlərin türk-rusi və rusi-türk” lüğətini yazır.² Lüğət ictimai-siyasi, fəlsəfi terminlərin tərtibində, eləcə də demokratik ideyalarının təbliğində əhəmiyyətli rol oynamışdı. Lüğətdə sosializm, internasionalizm, revolyusiya, demokratiya və s. kimi sözlərin mənası aydınlaşdırılır.

Ü.Hacıbəyli öz fəaliyyətinə maarifçi-demokrat cəbhəsinin fəal nümayəndələrindən biri kimi başlamışdır. “İrşad”, “Həqiqət”, “Tərəqqi”, “Yeni iqbal”, “Kaspi”, “Molla Nəsrəddin” kimi jurnal

¹ Natəvanın arxivi, Azərb. MEA-nın əlyazmalar fondu. (Həmin sənədin məlum olması və Üzeyirşünaslığa daxil edilməsi bu səhifələrin müəllifinə məxsusdur). M 331 (30749).

² Lüğət Bakıda 1907-ci ildə Orucov qardaşlarının mətbəəsində çap olunmuşdur.

və qəzetlərin səhifələrində dərc olunmuş məqalə və felyetonlarında Hacıbəyli dövrün aktual məsələlərinə – xalqın maarifi uğrunda mübarizə, milli dil problemi, rus mədəniyyətinə münasibət və s. kimi problemlərə toxunmuşdur. O, ən aktual siyasi mövzulara: Rusiyada 1905-ci il inqilabı, İran inqilabı və s. haqda yazırdı. Onun felyetonları “Ordan-burdan” ümumi başlıq və “Filankəs”, “Üzeyir”, “Bəhmənkəs” və s. müxtəlif təxəllüslərlə dərc olunurdu.

Onun “Qədirşünaslıq”, “Biz hamımız qafqazlı balalarıyıq”, “Ordan-burdan”, “Filankəs” imzası ilə çıxan yazıları, 1917-ci ildə “Kaspi” qəzetinin səhifələrində dərc olunmuş musiqi teatrı haqqında silsilə məqalələri (“Səhnənin tərbiyəvi əhəmiyyəti haqqında”, “Opera və dramın tərbiyəvi əhəmiyyəti haqqında”), “Azərbaycan” qəzetində çıxan bir sıra yazıları bu dövrün qiymətli məhsuludur. Ü.Hacıbəylinin inqilabdan əvvəl yazdığı publisistik əsərləri və operettaları onun Azərbaycan mədəniyyətində M.F.Axundovun inqilabçı-mütərəqqi ənənələrini davam etdirdiyini, C.Məmmədquluzadə, M.Ə.Sabir, Ə.Haqverdiyev kimi demokrat yazıçıların məslək dostu olduğunu, rus inqilabçı demokratların təsiri altında yazıb yaratdığını göstərir. Ü.Hacıbəyli yazılarında dəfələrlə bu görkəmli şəxsiyyətlərin əsərlərinə müraciət etmişdir.

Zaqafqaziya xalqlarının dostluğunun carçısı Ü.Hacıbəyli “Biz hamımız Qafqaz balalarıyıq” məşhur məqaləsində Zaqafqaziya xalqlarını birləşməyə çağırırdı: “... Biz hamımız Qafqaz balalarıyıq. Birimizin düşməni varsa, hamımızın düşmənidir, dəfninə hamımız çalışmalıyıq. Birimizi bir təhlükə təhdid edirsə, hamımızı təhdid edir. Nicatımız ittifaqdadır. Din, millət ayrılığı bizim ittifaqımıza sədd olmasın gərək”.¹

Ü.Hacıbəyli publistikasının əsas pafosu xalqın gücünə böyük inamdan ibarət idi. Onun ehtiraslı qələmi çox illər bu ideyalara sadıq qulluq edirdi.

* * *

Ü.Hacıbəylinin ilk musiqi əsəri unikal “Leyli və Məcnun” operasıdır. Unikal ona görədir ki, bu əsər Şərqdə, eləcə də Azər-

¹ “İrşad” qəzeti, 1906, № 64.

baycanda opera sənətinin əsasını qoymuşdur, unikal ona görədir ki, bu əsərdə Azərbaycan professional bəstəkarlıq məktəbinin bünövrəsi qoyulmuşdur, unikal həm də ona görədir ki, muğamlara əsaslanaraq, “Leyli və Məcnun” musiqimizdə muğam operasının təməlini qoydu. Bu operadan sonra Ü.Hacıbəylinin “Şeyx Sənan”, “Əsli və Kərəm”, “Şah Abbas və Xurşud Banu”, “Harun və Leyla”, M. Maqomayevin “Şah İsmayıl”, Z.Hacıbəyovun “Aşiq Qərib” muğam operaları yarandı. Lakin bu operaların arasında “Leyli və Məcnun”un Azərbaycan musiqisi tarixində oynadığı rol, xalqımızın qəlbində tutduğu yer xüsusiədir.

100 ildən artıqdır ki, bu opera səhnədən düşmür, yeni-yeni ifaçılar – Leylilər, Məcnunlar nəsli yetişir. 22 yaşlı gənc Üzeyir Hacıbəylinin yaratdığı “Leyli və Məcnun” operasının 100 il ərzində daimi, stabil uğurunun sirri nədədir? Qədim muğamlarımızın gözəlliyində, təkrarsızlığında, yoxsa dahi Füzulinin eyniadlı poemasında, qəzəllərində, ya da gənc Üzeyirin operaya yazdığı musiqi parçalarında, bəlkə o vaxtlar Hüseynqulu Sarabskinin yaratdığı təkrarsız Məcnun rolunda? Daha doğrusu, bunların ayrı-ayrılıqda heç birində, eyni zamanda hamısında, onların vəhdətində. Üzeyir bəyin istedadı bunların hamısının vəhdətini, sintezini yarada bilmişdir.

İlk Azərbaycan operasının əsas və xarakter xüsusiyyəti həm də ondan ibarət idi ki, bu əsərdə Ü.Hacıbəylinin özünün bəstələdiyi musiqi ilə xalq musiqisini bir-birindən ayıran səddi tapmaq mümkün deyildi. “Leyli və Məcnun” operasının bu xüsusiyyətini qeyd edən Ü.Hacıbəyli yaradıcılığının ilk tədqiqatçılarından olan V.Vinoqradov yazırdı: “Folklurun bəstəkarlıq yaradıcılığına keçməsinə musiqi tarixində bundan bariz nümunə tapmaq çətinidir. Bu keçid o qədər ardıcıl və üzvi idi ki, indi Azərbaycan opera sənətində özfəaliyyət və həvəskarlığın yerini peşəkarlığın nə vaxtdan tutduğunu təyin etmək asan deyil. Bu həm Hacıbəyli yaradıcılığına, həm də aktyor oyununa, həm də bütünlüklə tamaşaaya aiddir”.¹

¹ Виноградов В. Узеир Гаджибеков и азербайджанская музыка. М., Музгиз, 1938, с. 14.

Üzeyir Hacıbəyli “Leyli və Məcnun” operasının musiqisində Füzuli poemasının lirik və romantik ruhunu, ümumi tonallığını böyük ilhamla verə bilmişdir.

“Leyli və Məcnun” operasının geniş dinləyici kütlələri arasında böyük müvəffəqiyyət qazanmasının əsas səbəblərindən biri, əlbəttə operanın musiqi dilinin xəlqiliyidir. Bəstəkar başa düşürdü ki, ilk mərhələdə xalqı operaya alışdırmaq üçün ona aydın və yaxın musiqi dilində yazmaq lazımdır. Bu musiqinin mühüm sahəsini xalqın əsrlər boyu sevdiyi muğam sənəti təşkil edirdi. Ü.Hacıbəyli operada xalq musiqisinin digər nümunələri olan təsniflərə də geniş yer vermişdi. Bu barədə o özü yazırdı:

“1907-ci ildə mənim başıma belə bir fikir gəldi. Hər hansı bir dramatik süjetin müşayətilə solo şəklində oxumağa bizim muğamlardan, xor şəklində oxumağa isə təsniflərdən istifadə edirəm”¹.

Beləliklə bu prinsiplə bəstələnmiş “Leyli və Məcnun” operasında muğam səhnələri sadə opera formalarını əvəz edirdi, hadisələrin bir qədər ağır, ləngərli ritmi, müəyyən statikliyi musiqinin inkişafından, muğam sənətinin improvizə xüsusiyyətlərindən doğurdu. Bu da elə “Leyli və Məcnun” operasının qəhrəmanlarının xarakterinə uyğun gəlirdi, çünki fəal hərəkət onlara xas deyildi.

“Leyli və Məcnun” operasında Ü.Hacıbəylinin özünün bəstələdiyi musiqi fraqmentləri əsasən orkestr üçün yazılmış epizodlar, muğamların girişi və sonluqları, III və IV pərdələrə yazılmış giriş musiqisi və s. idi.

Bu hissələr o qədər xalq musiqi ruhuyla aşılınmış və onun nümunələriylə üzvi vəhdət təşkil etmişdi ki, onları klassik muğam və təsniflərdən ayırmaq çətin idi. Bu da bəstəkarın artıq ilk əsərində xalq musiqisinin məqam-intonasiya əsasına sərbəst yiyələnməsini sübut edirdi.

* * *

1908-ci il yanvarın əvvəllərində Bakının müxtəlif yerlərində qərribə afişalara rast gəlmək olurdu. Bu afişalarda şənbə günü

¹ Hacıbəyov Ü. Tərcümeyi-hal. Azərb. EA-nın əlyazmalar fondu, arx. 22. T-23 (159).

yanvarın 12-də, Tağıyev teatrında ilk dəfə müsəlman səhnəsində Füzuli poemasının əsasında “Nicat” cəmiyyətinin opera artistləri tərəfindən hazırlanmış 5 pərdə 6 şəkili “Leyli və Məcnun” operasının göstərilməsi haqda xəbər verilirdi. Bu tamaşanın maraqlı tarixi vardı. Professional ifaçı qüvvələrinin yoxluğundan qərribə vəziyyət alınırdı. Dirijor pultunun arxasında görkəmli ədib və dramaturq Əbdürrəhimbəy Haqverdiyev dayanmışdı. Əsərin müəllifi Üzeyir Hacıbəyli orkestrdə skripka çalırdı. Hacıbəylinin Qori seminariyasındakı yoldaşlarından bir çoxu, maarif və mədəniyyət xadimləri, müəllimlər orkestrdə çalır, xorda oxuyurdular. Bunlardan Ə.Terequlovu, A.Qasimovu, F.Ağayevi və başqalarını göstərmək olar.

“Leyli və Məcnun” operasında musiqi poeziyanı rəvnəqləndirir, poeziya isə musiqini yüksəldir. Elə bil müxtəlif əsrlərdə yaşamış iki böyük sənətkar bir-birinə yaxınlaşmış, əbədi məhəbbəti tərənnüm edən bir əsərdə qovuşmuşlar.

Əgər əvvəllər xanəndələr tərəfindən oxunan muğamlar konsert ifasında mücərrəd bir halı, əhvali-ruhiyyəni, məsələn, məhəbbəti, sevinci, kədəri ifadə edirdilərsə, bu operada həmin muğamlar əsərin ümumi məzmununa tabe olaraq ilk dəfə səhnədəki hərəkətlə, aktyor oyunu ilə birləşərək, operanın məzmununun açılmasına, onun əhvali-ruhiyyəsinin əks edilməsinə kömək edən musiqi vasitəsi olmuşdu. Bu da “Leyli və Məcnun”un əsas müvəffəqiyyətlərindən biri sayıla bilər. Üzeyir Hacıbəyli ilk dəfə operaya vacib, dramaturji əhəmiyyəti olan xorları daxil edir.

Ü.Hacıbəyli “Leyli və Məcnun”da opera janrının və musiqinin digər formalarının möhkəm təməlini qoymuşdur. Ü.Hacıbəyli ilk dəfə bu operada çoxsəsliliyin sadə formalarını Azərbaycan xalq musiqisinin təksəsli quruluşu ilə uyğunlaşdırmış və bununla da bəstəkar Azərbaycan məqamlarının major və minor sistemiylə birləşməsinə nail olmuşdu. Şərq və Qərb məqam sistemlərinin vəhdətinin həyata keçirilməsi, sonrakı illərdə həm Ü.Hacıbəylinin özü üçün, həm də digər Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığı üçün xarakter oldu.

Üzeyir Hacıbəylinin “Leyli və Məcnun” operasının əhəmiyyəti Azərbaycan musiqi tarixində oynadığı misilsiz rolu ilə məh-

dudlaşmır. Onun bir sıra Şərq xalqlarının müasir professional musiqi mədəniyyətinin yaranmasında da mühüm rolu olmuşdur. Hələ inqilabdan əvvəl Azərbaycan artistləri bu operanı Zaqafqaziya, Orta Asiyada və İranda göstərmişlər. Hər yerdə opera böyük hərarətlə qarşılanmışdı.

“Özbək musiqisinin inkişaf yolları” kitabının müəllifi S.Ginzburq yazırdı ki, “Xalq ənənəsi ilə rus mədəniyyəti nailiyyətləri vəhdəti nəticəsində ilk milli opera “Leyli və Məcnun”u yaratmış Azərbaycan teatrının qabaqcıl xadimlərinin təcrübəsi özbək ziyahlarına böyük təsir göstərmiş və onlarda eyni səpgili özbək əsərləri görməyə canlı həvəs oyatmışdır”.¹

Məhz bu operadan sonra Özbəkistanda da R.Qliyer və Q.Sadıxov tərəfindən həmin əfsanə əsasında “Leyli və Məcnun” operası yaranmışdı. Bu operanın musiqisini də xalq yaradıcılığının nümunələri və makomlar təşkil edirdi.

“Leyli və Məcnun” operasının müvəffəqiyyətindən ruhlanan Ü.Hacıbəyli 1909-cu ildən 1915-ci ilə qədər beş muğam operasını – 1909-cu ildə “Şeyx Sənan”, 1910-cu ildə “Rüstəm və Söhrab”, 1912-də “Şah Abbas və Xurşid Banu” və həmin ildə “Əsli və Kərəm”, 1915-də “Harun və Leyla”-nı yazdı. Bu operaların librettosunu o, xalq dastanları əsasında, “Rüstəm və Söhrab” operasını isə Firdovsinin “Şahnamə”si əsasında yazmışdır.

Ü. Hacıbəylinin inqilabdan əvvəlki altı operasından (onlardan biri – “Harun və Leyla” səhnədə qoyulmamışdır), “Leyli və Məcnun”dan savayı, böyük müvəffəqiyyət qazanmış “Şah Abbas və Xurşid Banu” və “Əsli və Kərəm” operaları oldu.

“Əsli və Kərəm”in ilk parlaq tamaşasından sonra qəzetlərdən biri yazırdı: “Musiqi burada demək olar ki, xalqın içindən çıxmışdır.”²

İnqilabdan əvvəlki operaların bir xüsusiyyətini də qeyd etmək maraqlıdır. Ü.Hacıbəyli ilk operalarında bəzən özünün mənfi obrazlarında xalq musiqi xasiyyətnaməsindən istifadə etməirdi. Məsələn, “Əsli və Kərəm”, “Şah Abbas və Xurşid Banu”

¹ Гинзбург С. Пути развития узбекской музыки, М.-Л., “Искусство”, 1946, с. 22.

² Агаева Х. Узеир Гаджибеков. Баку, 1955, с. 61.

operalarında Qara Keşiş ilə Məstəvərin partiyalarında folklor sifətləri yoxdur. Onların partiyaları xalq musiqisinə yabancı xüsusiyyətlərdən ibarətdir. “Leyli və Məcnun” operasının uğurundan ruhlanan Ü. Hacıbəyli, özünün ikinci operası “Şeyx Sənan”ı yazır. Bu opera əvvəlkindən özünün bədii xüsusiyyətləri və musiqi folklorundan istifadə üsulu ilə seçilir.

Ü. Hacıbəyli yaradıcılığının ilk tədqiqatçılarından olan Xurşid xanım Ağayeva bu opera haqqında belə yazır: Hacıbəyli “Azərbaycan dinləyicilərinin ənənəvi opera formalarına zövq aşılamaq, onların musiqi inkişafının daha yüksək zirvəsinə qalxdırmağa çalışdı. Amma musiqi üslubunda belə sərt dönüş, xalqa aydın və yaxın olan musiqi improvizəsinin ənənəvi üsullarından imtina, üstəlik bəstəkarın özünün və artistlərin – “Şeyx Sənan” operasının ilk ifaçılarının texniki cəhətdən yetişməməsi onu tam müvəffəqiyyətsizliyə gətirib çıxarmışdır”.¹

Dünya musiqi sənətində nadir hadisə olan “Muğam operaları”, yalnız Ü. Hacıbəylinin yaradıcılıq yolunda deyil, bütün Azərbaycan musiqi sənətinin inkişafında böyük rol oynamışdır.

Bu gün biz “muğam operası”nı köhnəlmiş və şifahi xalq yaradıcılığından bəstəkarlığa keçid dövrü kimi deyil, milli opera janrının müstəqil inkişaf yolu kimi qiymətləndiririk.

Azərbaycan simfonik muğamı kimi, bu janr da, müasir şəraitdə, müasir tələblərə uyğun olaraq davam etdirilə bilər.

* * *

Üzeyir Hacıbəylinin yaradıcılığında və Azərbaycan musiqi sənətinin inkişafında bəstəkarın inqilabdan əvvəl yazdığı “Ər və arvad” (premyerası 10 may 1910-cu il), “O olmasın, bu olsun” (premyerası 25 aprel 1911-ci il), “Arşın mal alan” (premyerası 25 oktyabr 1913-cü il) operetталarı xüsusi yer tutur. Operetta janrına müraciət etmənin səbəbini Hacıbəylidən soruşduqda o, belə cavab vermişdir: “Musiqinin qüvvəsinə inam və musiqi vasitələri ilə ictimai-məişət eynlərini qamçılamaq həvəsi, musiqidə

¹ Агаева Х. Узеир Гаджибеков. Баку, 1955, с. 61.

Azərbaycan ziyalılarının progressiv qüvvələrinin ətalət və mədəniyyətsizliyə qarşı mübarizəsini əks etdirmək səyi məni komik musiqi janrı – operettanı yaratmağa sövq etdi.¹

Ü.Hacıbəyli ilk iki operettasını yazdıqdan sonra 1911-ci ildə musiqi təhsilini davam etdirmək üçün Moskvaya gedir və filarmoniya nəzdində pullu kurslarda solfeciodan N.M.Laduxində, harmoniyadan isə N.N.Sokolovskidə məşğul olur. Lakin o, çox tez ağır maddi şərait üzündən təhsilini dayandırır Bakıya qayıtmağa məcbur olur. 1913-cü ildə o, yenidən oxumağa, bu dəfə Peterburq konservatoriyasına gedir.



Üzeyir Hacıbəyli
həyat yoldaşı Məleykə xanım ilə – 1913-cü il

Ü.Hacıbəylinin konservatoriyada harmoniya üzrə müəllimi böyük rus bəstəkarı N.A.Rimski-Korsakovun tələbəsi V.P.Kala-

¹ Агаева Х. Узеир Гаджибеков. Баку, 1955, с. 68.

fatti idi. Fortepiano və orqan üzrə dərslərini isə Hacıbəyli konservatoriyanın görkəmli müəllimləri V.V.Şerbakov və J.J.Qandşindən alırdı. Hacıbəyli Peterburq konservatoriyasında təəssüf ki, çox az müddət, cəmi altı ay oxumuşdur. Lakin bu kiçik müddət də ona çox şey vermişdir.

Ü.Hacıbəyli Peterburqda geniş, beynəlxalq şöhrət qazanan üçüncü operettası “Arşın mal alan”ı yazır. Hacıbəylinin yazdığı operettaların ədəbi mətnində cavan, gözəl sevgililərin surətləri məişət planında, parlaq nikbin çalarlarla verilmişdir, həm də bu dövr gənc Üzeyir bəyin həyatında xoşbəxt illər idi. O, həyat yoldaşı Məleykə xanım ilə yeni evlənmişdi.

Muğam operalarından fərqli olaraq Ü.Hacıbəyli operetta janrında, demək olar ki, xalq musiqisindən sitat gətirmir, lakin bu əsərlər folklor intonasiyaları, döngələri, üsulları ilə zəngindir. Bəstəkar xalq musiqisinin ruhunu, özü də peşəkar səviyyədə, xüsusilə “Arşın mal alan”da yaradır.

Ü.Hacıbəylinin “O olmasın, bu olsun” və “Arşın mal alan” operettaları dünyanın bir çox dillərinə tərcümə edilmiş və dəfələrlə ekranlaşdırılmışdır. Dünyada bir neçə şəhər var ki, musiqi onun hər daşına, qalasına, ab-havasına hopmuşdur. Belə şəhərlərdən, ilk növbədə Avstriyanın Vyana, İtaliyanın Neapol, Azərbaycanda isə Qarabağın Şuşa şəhərini göstərmək olar və bəlkə təbiidir ki, bu şəhərlərin ikisində böyük bəstəkarımız Ü.Hacıbəylinin abidəsi ucaldılmışdır (Vyana və Şuşada). Lakin təəssüflər olsun ki, Şuşada bəstəkarın abidəsi erməni işğalçıları tərəfindən gülləbarana tutulmuş və dəşik-dəşik edilmişdir. Böyük çətinliklərlə Bakıya gətirilmiş bu abidə, Xurşidbanu Natəvanın və Bülbülün abidələri ilə bərabər R.Mustafayev adına Azərbaycan Dövlət İncəsənət muzeyində saxlanılır və erməni işğalçılarının vandalizmini bir daha nümayiş etdirir.

* * *

Ü.Hacıbəyli 1918-1920-ci illərdə Azərbaycan Demokratik hakimiyyəti dövründə “Azərbaycan” qəzetində fəal çalışır. Bu qəzetin ilk redaktoru Üzeyir bəyin kiçik qardaşı Ceyhun bəy idi. Hacıbəylinin özü isə bir ildən artıq bu qəzetin müdiri olmuşdur.

Həmin qəzetdə Ü.Hacıbəylinin “İstiqlaliyyət”, “Partiyalarımız”, “Azərbaycan parlamanı”, “Andronik məsələsi”, “Vəzifəmiz nədir?”, “Lənkəran faciəsi”, “Qarabağ haqqında”, “Naxçıvan və Qarabağ”, “Milliləşmək”, “Rusiya əhvalı”, “İçimizdəki deniklər”, və s.mühüm məqalələr dərc edilmişdir. 1919-cu ildə Azərbaycan Cumhuriyyətinin bir ili münasibətilə “İstiqlal” məcmuəsindəki “Azərbaycan türklərinin musiqisi haqqında” məqaləsi xüsusi önəm daşıyır.¹

Ü.Hacıbəyli 1926-cı ildə Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının əvvəl prorektoru, sonra rektoru olmuş, həmin ildə konservatoriya nəzdində xor kollektivi yaratmışdı, lakin o çox tez dağılmışdı. Bəstəkar yalnız 10 ildən sonra 1936-cı ildə respublikada filarmoniyanın nəzdində xor sənətinin möhkəm təməlini yaradır. Hacıbəyli xor mədəniyyətinin böyük əhəmiyyətini başa düşür və inkişafı üçün hər bir şərait yaratmağa çalışırdı. Hələ inqilabdan əvvəlki operalara o, təxsəsli xorları daxil edirdi. O vaxt bəstəkar kollektiv oxuma üçün başqa vasitə görmürdü. O dövrdə çoxsəsli xorun təşkili işində Hacıbəylinin qarşısında bir sıra ciddi çətinliklər dayanmışdı, bu da ilk növbədə repertuar məsələsi idi. Repertuara daxil olunacaq xalq mahnıları təxsəsli idilər. Onları çoxsəsli xor üçün harmonizə etmək lazım idi. Təbii ki, belə melodiyların mexaniki harmonizə edilməsi xalq mahnısının üslubunun təhrif olunmasına, bəzən isə melodik xəttin pozulmasına gətirib çıxara bilərdi.

Ü.Hacıbəyli belə hesab edirdi ki, “çoxsəsli xor sənətinin inkişafını milli əsas üzərində qurmaq lazımdır. Yəni Azərbaycan xalq musiqisinin özünün əsasında çoxsəsli formanın elementlərini tapmaq lazımdır. Hər mahnının ritmik, melodik və digər xüsusiyyətlərinin öyrənilməsi və şərti harmonizasiyanın tətbiq edilməsi xor ifasında da Azərbaycan melosunun bütün xüsusiyyətini, bütün koloritini dinləyiciyə çatdırmaq imkanı verir”.²

Qeyd etmək lazımdır ki, musiqimizin adi harmonizasiyası istər-istəməz kadansların tətbiq olunmasını tələb edir. Kadanslar

¹ Hacıbəyli Ü. Azərbaycan türklərinin musiqisi haqqında. B., 2005.

² Hacıbəyov Ü. İlk Azərbaycan xalq xoru. Əsərləri, II c., B., 1965, s. 271.

melodiyanı ya majora, ya minora gətirib çıxarır. Bu zaman Azərbaycan musiqisini yaradan məqamlar çox vaxt öz xüsusiyyəti itirir. Ona görə bəstəkar qeyd edirdi ki, mahnıları harmonizə edərkən o, adi dördsəsliliyi deyil, kontrapunkt çoxsəsliliyi və unison imitasiyaları tətbiq edir.¹ Azərbaycan musiqisinin inkişafında özəl xor formasının yaranması mühüm rol oynadı.

1931-ci ildə o, Radio komitəsinin nəzdində birinci notlu xalq çalğı alətləri orkestri yaradır. Ü.Hacıbəyli bu orkestri yaratmaqdan əvvəl milli alətlərin xüsusiyyətlərini dərinlən öyrənmişdir. Bu illərdə o, tarın pərdələrinin dəyişilməsi planı üzərində işləyir, tar üçün qanon tipli texniki məşğələlər və s. yazır. Bu məşğələlər ilə o, Avropa not sisteminin milli Azərbaycan alətlərinə tətbiq etmə imkanlarını isbat edirdi. Ü.Hacıbəyli 1926-cı ildə yazdığı “Şərq musiqisi və Qərb musiqi aləti” məqaləsində Azərbaycan musiqisinin Qərb musiqi alətləri ilə qarşılıqlı əlaqələrini geniş işıqlandırır. O, əsaslı dəlillərlə Qərb musiqi aləti ilə Azərbaycan xalq musiqisi və onun alətləri arasında olan səddi aradan götürür.

Ü.Hacıbəylinin təşkil etdiyi “not” orkestri Qlinkanın, Motsartın, Şubertin, Bizenin və digər bəstəkarların əsərlərini müvəffəqiyyətlə ifa edirdi. İlk illərdə orkestrə Ü.Hacıbəyli özü dirijorluq edirdi.

Bəstəkar 1931-ci ildə bu orkestr üçün iki fantaziya yazır. Bunlarda o, milli alətlərin birgə çoxsəslə ansamblıda səslənmə imkanlarını nümayiş etdirir. Ü.Hacıbəyli birinci fantaziya “Çahargah” muğamının, ikincidə isə “Şur” muğamının məqamintonasiya əsasını işlədir. Hacıbəylinin simfonik musiqinin ilk nümunələri olan “Çahargah” və “Şur” fantaziyaları, özünün üslubu, musiqisinin xarakterinə görə “Koroğlu” operasının simfonik epizodlarını hazırlamışdır.

Ü.Hacıbəylinin skripka, violonçel və fortepiano üçün 1931-ci ildə yazdığı “Aşıqsayağı” triosu Azərbaycan musiqisində ilk ansambl pyeslərindən biridir. Hacıbəyli milli musiqi üçün yeni olan bu janrda aşiq üslubunun bəstəkarlıq texnikasının müxtəlif xüsusiyyətləri ilə vəhdətini yaradır. “Aşiq sayaqı”nın Motsartın

¹ Hacıbəyov Ü. İlk Azərbaycan xalq xoru. Əsərləri, II c., B., 1965, s. 271.

musiqisi kimi işıqlı musiqisi, polifonik səslərlə zərif, incə hörülməsinə baxmayaraq, fakturanın aydınlığını, şəffaflığını saxlayır. Bəstəkar aşırıq musiqisi üçün xas olan “Şur” məqamının intonasiyalarını gah major, gah da minora boyayaraq, gözəl səslənmələr yaradır. Ənənəvi “sonata allegro” forması burada rondo və variasialılığın xüsusiyyətləri ilə qəribə uyğunlaşır.

60-cı illərdə Ü.Hacıbəylinin tələbəsi Qara Qarayev bu əsərin kamera orkestri üçün maraqlı transkripsiyasını yaratmışdır.

Üzeyir Hacıbəyli dövrün, zamanın nəbzini həssaslıqla duya bilən, xalqın daxili tələblərini hiss edə bilən və bu tələblərə musiqidə uyğun janrlar, formalar tapa bilən böyük sənətkar olmuşdur.

Ü.Hacıbəyli sovet dövründə özünün bəstəkarlıq fəaliyyətinə mahnı janrı ilə başlamışdır. Bu illərdə o, “Komsomolçu qız”, “Süvari”, “Pilotlar” və s. mahnılar yazır. Bu mahnılar intonasiya xüsusiyyətlərinə görə sovet kütləvi mahnılara yaxın idi.

Instrumental müşayiəti ilə xor üçün yazılmış əsərlər arasında xüsusi yeri onun kantataları tutur. Bu janra o, dəfələrlə müraciət edir. 1934-cü ildə Firdovsinin 1000 illiyinə həsr edilmiş kantatayı, 1938-ci ildə M.F.Axundovun anadan olmasının 125 illiyi ilə əlaqədar “Ölməz sənətkar” kantatasını, 1942-ci ildə isə “Vətən və cəbhə” və s. kantatalarını yazır.

Böyük Vətən müharibəsi illərində Ü.Hacıbəyli yenidən mahnı janrına müraciət edir və vətənpərvərlik mahnıları – “Çağırış”, “Yaxşı yol”, “Ananın oğluna nəsihəti”, “Şəfqət bacısı”, “Döyüşçülər marşı”nı və xalq çalğı alətləri orkestri üçün “Cəngi” qəhrəmanlıq pyesini yazır.

Ü.Hacıbəyli Moskvada Azərbaycan incəsənəti dekadası ərəfəsində “Leyli və Məcnun”dan “Koroğlu”ya qədər” məqaləsində yazırdı: “Bu il Azərbaycan operasının otuz illiyi tamam olmuşdur. Həm ilk, həm də hələlik axırıncı Azərbaycan operasının müəllifi olmaq şərəfi mənə nəsib olmuşdur. Beləliklə, “Leyli və Məcnun”dan “Koroğlu”ya qədər” keçən yol təkcə Azərbaycan operasının otuz illik tarixi deyil, həm də mənim şəxsi yaradıcılıq yolumdur”.¹

¹ Hacıbəyov Ü. “Leyli və Məcnun”dan “Koroğlu”ya qədər. Əsərləri, II c., B., 1965, s. 274.



Ü.Hacıbəyli 1938-ci ildə Moskvada keçirilən ədəbiyyat
və incəsənət dekadasının iştirakçıları ilə bərabər
(sağda şair Rəsul Rza)

Azərbaycan epik qəhrəmanlıq operasının şah əsəri olan “Koroğlu” Bakıda M.F.Axundov adına Opera və Balet Teatrında 30 aprel 1937-ci ildə göstərilmişdir. Operanın librettosunu xalq qəhrəmanlıq dastanı əsasında H.İsmayilov, şeirlərini M.S.Ordubadi yazmışdır. Operanın quruluşunu İ.Hidayətzadə vermiş, bədii tərtibat R.Mustafayevindir. Koroğlunun obrazını bu rolun klassik ifaçısı Bülbül yaratmışdır. Nigar G.İsgəndərova, prima balerina Q.Almaszadə idi. Tamaşanın dirijorluğunu Ü.Hacıbəyli özü edirdi. Gələcəkdə operanın gözəl təfsirçisi dirijor Niyazi olmuşdu.

Əgər “Leyli və Məcnun” operasının qəhrəmanları tək-tənha və faciəvi qiyamçılar idilərsə, “Koroğlu” operasının, Ü.Hacıbəylinin özünün dediyi kimi, “əsas iştirakçıları xalq və onun nümayəndələridir”. Bu cəhətdən o, böyük rus bəstəkarları Qlinkanın, Borodin, Musorqskinin operalarına yaxındır. Xalqın obrazının təəcəssümünü biz operanın birinci pərdəsindəki xorlarda, III pərdədən Koroğlunun ariozosunda və final apofeozunda görürük. Xalqın parlaq obrazını Ü.Hacıbəyli məşhur “Çənlibel” xorunda yaratmışdır. Bu xor həm də polifonik üslubun yüksək nümunəsidir. Bu xor üçün bəstəkar elə mövzu seçmişdir ki, artıq o öz-

özlüyündə milli səslənmə ilə polifonik inkişaf üçün böyük imkanlar yaradır. Mövzunun əsas dayaq səslərini aşiq musiqisinə xas olan kvarta-kvinta səslənmələri təşkil edir.

Milli polifoniyanın vacib tərkib hissəsi kimi kontrapunktun rolu haqda Ü.Hacıbəylinin nəzəri fikri öz əməli həllini bu xorda tapmışdır. Koroğlunun özünün obrazı xalq həyatının geniş fonunda bəryefə bənzər ön planda, qabarıq şəkildə verilmişdir. Koroğlu xalq qəhrəmanı və aşıqdır, ona görə onun surəti aşiq musiqisinin üslub xüsusiyyətləri və formaları ilə səciyyələnir. Məsələn, Qırata həsr edilmiş mahnı aşiq janrı “Gözəlləmə”də yazılmışdır.

Operanın lirik səhifələri Koroğlunun sevgilisi, mərd, xalqın içərisindən çıxmış Nigarın obrazı ilə bağlıdır. Ü.Hacıbəyli onun partiyasında geniş leytmotiv sistemindən istifadə etmişdir ki, o da qəhrəman qızın gözəl, bütöv surətini qavramağa kömək edir.

“Koroğlu”da Ü.Hacıbəyli klassik opera formasına riayət edərək bitmiş ariyalar, kütləvi xor səhnələri, müxtəlif ansamblar, balet nömrələri, rəqətlər yaradır.

Azərbaycan musiqisinin inkişafında “Koroğlu” operasının əhəmiyyəti çox böyükdür. Bu yalnız opera janrı ilə məhdudlaşmır, həm də simfonik və balet janrlarını da əhatə edir. “Koroğlu” keçmiş SSRİ-nin bir çox şəhərlərinin səhnəsində tamaşaya qoyulmuşdur. 1941-ci ildə “Koroğlu” operasına görə Ü.Hacıbəyli SSRİ Dövlət mükafatına (Stalin mükafatına) layiq görülmüşdü.

Böyük şair Nizami Gəncəvinin anadan olmasının 800 illiyi ilə əlaqədar Ü.Hacıbəyli onun qəzəllərinə iki romans – “Sənsiz” (1941) və “Sevgili canan”ı (1943) yazır. Bu zərif lirik qəzəl-romanslar qüvvətli təsir bağışlayırlar. Ü.Hacıbəyli orta əsr ədəbi formasına müraciət edərək bu qəzəl-romanslarda melodik xəttin hərəkətini muğamın inkişafı ilə uyğunlaşdırır. Hər iki musiqi qəzəlində ümumi cəhətlər çoxdur, görünür Ü.Hacıbəyli bu ədəbi janrı musiqidə məhz bu cür təsəvvür etmiş.

1944-cü ildə Tbilisidə Zaqafqaziya respublikalarının musiqi ongünlüyü keçirildi. Ü.Hacıbəyli bu ongünlüyün ən fəal təşkilatçılarından biri idi. O, bütün respublikalarda musiqinin inkişafını diqqətlə və maraqla izləyərək, öz əqidəsini “Bir-birimizdən öyrənək” qanadlı ifadə ilə formalaşdırmışdır.

Əgər inqilabdan əvvəl Ü.Hacıbəyli öz istedadlı qələmini əsasən publisist-satıraçı kimi işlədirdisə, sovet dövründə o, musiqi haqda məqalələr yazır, böyük tədqiqat işi aparır. Bu işlərin nəticəsi 1945-ci ildə bitirdiyi “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” fundamental tədqiqatı oldu.

Ü.Hacıbəyli bu haqda belə yazırdı: “Azərbaycan xalq musiqisinin əsaslarını öyrənmək sahəsindəki işimin, bir bəstəkar olaraq, mənim üçün əməli əhəmiyyəti o oldu ki, mən “Koroğlu” operasını yazdım”.¹

Ü.Hacıbəyli üçün doğma xalqının musiqisi ölü kapital deyil, canlı bütöv sistemdir ki, xalq öz “musiqi barigahını” onun əsasında qurur.

Ü.Hacıbəylinin tədqiqatı iki hissədən ibarətdir. Onun birinci hissəsi, milli musiqinin səs sistemi, tetraxordların birləşmə üsulları, Azərbaycan məqamları səs qatarlarının qurulma qaydaları, Azərbaycan məqamlarının əmələ gəlmə qaydaları kimi əsas müddəaları irəli sürür. İkinci hissə, xalq üslubunda Azərbaycan məqamlarında musiqi bəstələmək qaydalarından ibarətdir.

Üzeyir Hacıbəylinin son əsəri Firuzənin (eyniadlı bitməmiş operasından) ariyası oldu.



Firuzənin ariyası – əlyazma

¹ Hacıbəyov Ü. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. B., 1950, s. 10.

23 noyabr 1948-ci ildə böyük sənətkarın qəlbi dayandı.

Məşhur əfsanədə Anteyin qeyri-adi qüdrətini onun torpaqla bağlılığında görürlər. Üzeyir Hacıbəyli özü də bu müqayisəni sevirdi və bəstəkarın gücünü-qüvvəsini onun xalq həyatına, xalq sənətinə bağlılığında görürdü. Ü.Hacıbəylinin tələbəsi Fikrət Əmirov özünün “Üzeyir məktəbi” məqaləsində bu müqayisəni gətirərək, Azərbaycan bəstəkarlarını “Üzeyir yaradıcılığının bu Antey qüdrətinin sirrlərini öyrənməyə çağırırdı”.¹

“Sənətkar üçün ümumxalq rəğbəti və məhəbbəti qazanmaq çətinidir. Xalq öz qəlbini ancaq əsl böyük insanlara, böyük qəlbli sənətkarlara, tamamilə özünü xalqa bəxş edənlərə açır. Və əgər o, xalq məhəbbətini qazanırsa, bu məhəbbət insanların ürəklərində əsrlərlə yaşayır və heç vaxt sönmür”.² Bu da bəstəkarın digər tələbəsi Qara Qarayevin sözləridir.

Xalq sənətkarı Üzeyir Hacıbəyli məhz belə məhəbbət qazanmışdır. Bu məhəbbət onun ölməz musiqisi kimi yaşayacaq və nəsildən-nəslə keçəcək.

Bu gün Azərbaycanda Ü.Hacıbəyli ənənələri müqəddəscəsinə qorunur və inkişaf etdirilir, bəstəkarın xatirəsi əziz tutulur.

Ü.Hacıbəylinin ölümündən sonra Bakı Dövlət konservatoriyası, Azərbaycan Dövlət simfonik orkestri, Bakıda küçə dahi bəstəkarın adını daşıdı. Bakıda onun abidəsi ucaldıldı. Şuşa və Bakıda bəstəkarın ev-muzeyləri açıldı, iki seriyalı bədii televiziya filmi çəkildi (“Uzun ömrün akkordları”, ssenari müəllifi və rejissoru – Anar), Azərbaycan MEA onun musiqi əsərlərinin akademik nəşrinin beş kitabdan ibarət üç cildini çapdan buraxdı (redaktorlar – N.Əliverdibəyov və R.Abdullayev, ön söz və şərhlərin müəllifi – Z.Səfərova). Heydər Əliyev fondu “Üzeyir dünyası” adlı möhtəşəm layihəni həyata keçirir. Layihənin rəhbəri fondun prezidenti Mehriban Əliyevadır.

Beləliklə, Üzeyir Hacıbəylinin həyatına və ümumən yaradıcılığına nəzər salanda görürük ki, onun yaradıcılıq yolu Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin yaranma və inkişaf tarixinin mü-

¹ Əmirov F. Üzeyir məktəbi. Musiqi səhifələri. B., 1978, s. 79.

² Qarayev Q. Ü.Hacıbəyovun ölümü münasibətilə çıxışı. “Uçenye zapiski” AQK im.U.Qadjibekova”, 1965, № 1.

hüm və uğurlu dövrünü əks etdirir. Təsadüfi deyil ki, dahi bəstəkarın anadan olduğu gün – 18 sentyabr hər il, ulu öndər Heydər Əliyevin sərəncamı ilə, Musiqi günü kimi, Azərbaycan Musiqisinin bayramı kimi qeyd edilir.

Gün o gün olsun ki, zəbt edilmiş torpaqlarımız özümüzə qaytarılsın və Üzeyir Hacıbəylinin doğum günü – 18 sentyabr bəstəkarın Vətəninə – Qarabağda, musiqimizin beşiyi Şuşada da bayram edilsin.

II fəsil

“Leyli və Məcnun” operası

12 (25) yanvar 1908-ci il tarixi Azərbaycan musiqisinə həmişəlik həkk olunmuşdur. Məhz bu gün “Leyli və Məcnun” operası ilk dəfə oynanılmışdı, məhz bu gün bütün müsəlman Şərqiində ilk dəfə opera yaranmışdır. Bu gündən etibarən Azərbaycan musiqisində elə bir sahə, elə bir janr meydana gəlməmişdir ki, bu və ya digər şəkildə Üzeyir Hacıbəylinin adıyla bağlı olmasın. Novator-sənətkar olan Ü.Hacıbəyli musiqidə də, nəzəriyyədə də Azərbaycan musiqisinin bir çox üslub xüsusiyyətlərini, estetik prinsiplərini müəyyən etmiş və inkişaf etdirmişdir.

Məlumdur ki, opera mürəkkəb musiqi janrıdır və adətən bəstəkarlar musiqi sahəsində müəyyən təcrübə əldə etdikdən sonra bu janra müraciət etmişlər. Məsələn, əgər biz rus musiqisinə müraciət etsək görərik ki, dahi rus bəstəkarı M.İ.Qlinka ilk operasını - “İvan Susanin”i yaratmaqdan əvvəl bir çox romanslar yazmışdır. Eləcə də N.A.Rimski-Korsakov. O, məktublarının birində qeyd edirdi ki, başqa janrlarda yazdığı əsərlər onun sonrakı opera yaradıcılığını istiqamətləndirmişdir. Eyni fikri biz A.P.Borodin, M.P.Musorqski, P.İ.Çaykovski və digər böyük rus bəstəkarları haqda deyə bilərik.

Lakin Üzeyir Hacıbəyli ilk musiqi əsəri yazmaq fikrinə düşdükdə daxili duyumu ilə hiss edirdi ki, bu mərhələdə xalqını müasir musiqi sənətinə cəlb etmək üçün məhz opera kimi demokratik və sintetik bir janra, yəni səhnəylə, müəyyən ədəbi süjetlə bağlı olan bir janra müraciət etməlidir. Xalq, məhz belə bir sintetik janrı qavramaq və qəbul etmək üçün hazır idi. Çünki əsrlərdən bəri müxtəlif mərasim tamaşaları, ilin mövsümlərinin dəyişməsi ilə əlaqədar olan şənliklər, oyunlar xalq arasında həmişə musiqiylə müşayiət edilərdi. Belə mərasim tamaşalarından birinin Azərbaycan operasının yaranmasında əsas amillərdən olması haqda Ü.Hacıbəyli özü belə yazırdı: “1907-ci sənədən bəri Azər-

baycan türkləri arasında opera əmələ gəlməsinin birinci amillərindən birisinin “şəbeh” olduğu şübhəsizdir.

...Azərbaycan operalarının forması (şəkli) Avropa operalarından əxz edilmişsə, iştirak edənlərin üsulu-təğənnisi şəbehlərdən götürülmüşdür. Təvafüt bir bundadır ki, operalar şəbehdən daha artıq və daha geniş bir surətdə mövcud dəstgahlarımızdan istifadə edib səhnə tərtibatı və “orkestr” istemalı ilə zahirdə Avropa operasına yavuş bir şəkil alır”¹.

İlk Azərbaycan operasının yaranmasında ola bilsin ki, müəyyən təkan rolunu belə bir fakt da oynamışdır: “Leyli və Məcnun” operasının yaranmasından hələ çox qabaq böyük maarif xadimi, “Əkinçi” qəzetinin redaktoru Həsənbəy Zərdabi Ü.Hacıbəyliyə “xalq melodiyları əsasında opera yazmaq” ideyasını vermişdi.²

Əlbəttə, ilk Azərbaycan operasının yaranmasında bir çox hadisələrin mühüm amillər kimi əhəmiyyəti olmuşdur. Bunlardan biz həm əsrlər boyu xalq arasında musiqi ilə müşayiət olunan müxtəlif tamaşaları, oyunları, həm Şuşada və Bakıda verilən məşhur “Şərq konsertləri”ni, Azərbaycan dram teatrının bir çox tamaşalarını, həm də qərb və rus bəstəkarlarının klassik opera nümunələrini göstərə bilərik.

İlk Azərbaycan operasının xalq arasında qazanmış böyük müvəffəqiyyəti haqda Üzeyir Hacıbəyli özü belə yazırdı: “Zənnimcə, bu müvəffəqiyyət onunla izah edilir ki, artıq Azərbaycan xalqı öz səhnəsində Azərbaycan operasının yaranmasını gözləyirdi, “Leyli və Məcnun”da isə əsl xalq musiqisi ilə məşhur klassik süjet birləşmişdir”.³

Üzeyir Hacıbəylinin elə ilk musiqi əsəri “Leyli və Məcnun” operası orta əsr dini ehkamlarına, feodal-patriarxal üsulun mühafizəkar ənənələrinə meydan oxuyan əsər oldu.

¹ Hacıbəyov Ü. Əsərləri, II cild, B., 1965, s. 222.

² Bu faktı bəstəkarın müasiri F.Ağazadə (Şərqli) Azərbaycan mətbuatının 50 illiyinə həsr edilmiş kitabında göstərmişdir. Həmin faktı Zərdabinin həyat yoldaşı Hənifə xanım Məlikova da xatirələrində gətirmişdir. Bu faktları biz A.Sarabskinin “Azərbaycan musiqi teatrının yaranma və inkişafı” kitabı üzrə gətiririk. B., 1968, s. 42-43 (rus dilində).

³ Hacıbəyov Ü. Əsərləri, II cild, B., 1965, s. 275.

“Leyli və Məcnun” operasının librettosunu Üzeyir Hacıbəyli XVI əsrin böyük şairi Məhəmməd Füzulinin eyniadlı poeması əsasında yazmışdı. Bəstəkar operadakı qəzəllərin bəzilərini Füzulinin “Divan”ından götürmüşdü. Bəşər tarixində əbədi mövzu olan yüksək, ülvi məhəbbət mövzusunu tərənnüm edən “Leyli və Məcnun” əfsanəsinin tarixi çox qədimdir. Bu mövzu hələ ərəb şifahi xalq ədəbiyyatında mövcud imiş. Leyli və Məcnunun saf və faciəvi məhəbbəti əsrlər boyu bir çox sənətkarları həyəcanlandırmışdı. İlk dəfə bu mövzunu qələmə alan XII əsrin böyük mütəffəkir şairi Nizami Gəncəvi olmuşdur. Nizamidən sonra bir sıra xalqların sənətkarları bu mövzuya müraciət etmişlər. Onlardan hindli Əmir Xosrov Dəhləvi (XII əsr), özbək Əlişir Nəvai (XV əsr), tacik Cami (XV əsr) və başqalarını göstərmək olar.

Lakin Üzeyir Hacıbəyli “Leyli və Məcnun” operasını yazarkən məhz Füzulinin poemasına müraciət etmişdir. Əvvəla ona görə ki, Füzulinin poeması doğma Azərbaycan dilində yazılmışdır, həm də ona görə ki, şairin qəzəlləri əsrlər boyu özünün axıcılığı, musiqililiyi ilə xalq arasında məşhur idi. Azərbaycan xanəndələri isə illər boyu muğamları oxuyarkən Füzuli qəzəllərinə müraciət etmişdilər.

Opera janrının xüsusiyyətiylə əlaqədar olaraq Üzeyir Hacıbəyli əsərin librettosunu yazarkən Füzuli poemasının mətnini xeyli ixtisar etmişdi. Bir sıra hissələrin mətnini isə bəstəkar özü yazmışdı. Ü.Hacıbəyli Füzuli poemasında olan bəzi hadisələri, məsələn Məcnunun doğulmasını, onun atası ilə Məkkəyə getməsini, atasının məzarı üzərində Məcnunun naləsini və poemanın axıncı səhnəsini verməmişdir. Lakin bununla bərabər, bəstəkarın yüksək dramaturji hissiyatı, ona Füzuli poemasının əsas süjet fabulasını, ictimai fəlsəfi, əxlaqi ideyasını saxlamağa kömək etmişdi. Ü.Hacıbəyli başqa dövrün sənətkarı kimi XVI əsrin poemasına öz münasibətini bildirmiş, məhz ona görə poemadakı Leyli surətini operaya olduğu kimi köçürməmiş, onu daha fəal,

öz hüquqsuzluğunu daha aktiv bildirən qadın obrazı kimi vermişdir. Öz gələcək əsərlərində Azərbaycan qadınının emansipasiyası uğrunda mübarizə aparan Ü.Hacıbəylinin yaratdığı qadın obrazları qalereyasında onun Leylisi ilk müvəffəqiyyətli surət olmuşdur. Orta əsr feodal cəmiyyətinin əxlaq normalarına meydan oxuyan Füzuli poemasının əsas pafosu Ü.Hacıbəylinin musiqisində müasir demokratik cizgilərlə daha da zənginləşmişdir.

* * *

“Leyli və Məcnun” operasını bəstəkar 1907-ci ildə yazmağa başlamışdı. Lakin bu mövzuda opera yazmaq fikrinə Ü.Hacıbəyli hələ çox qabaqlar, 1897-1898-ci illərdə Şuşada yaşayarkən düşmüşdü. Biz bu faktı təkrar olduğuna baxmayaraq gətirməyə bilmirik. Bu illərdə 13 yaşlı Üzeyir doğma Şuşa şəhərində səhnə həvəskarlarının oynadığı “Məcnun Leylinin məzarı üstündə” mövzusunda kiçik bir səhnəni görmüşdü. Həmin səhnədə məşhur xanəndə Cabbar Qaryağdıoğlu Məcnun rolunu oynayırdı. Üzeyirin özü isə xorda oxuyurdu. Bu səhnə kiçik Üzeyiri elə həyəcanlandırmışdı ki, bir neçə ildən sonra Bakıya gələndə onda opera yazmaq fikri daha da güclənmişdi. Operanın yaranma tarixini xatırlayan bəstəkar yazırdı: “Mən xalq yaradıcılığının klassik nümunələri olan muğamlardan musiqi materialı kimi istifadə etməyi nəzərdə tutmuşdum. Vəzifəm ancaq Füzuli poemasının sözlərinə forma və məzmunca zəngin, rəngarəng muğamlardan musiqi seçmək, hadisələrin dramatik planını işləyib hazırlamaq idi”¹.

¹ Üzeyir Hacıbəyov. Əsərləri, II cild, B., 1965, s. 274-275.

Operanın məzmunu belədir: iki qonşu ərəb qəbilələrinin övladları Qeys və Leyli bir-birini böyük məhəbbətlə sevirlər. Onların gizli məhəbbəti çox tez aşkar olur. Leylinin yoldaşları bu xəbərlə onun anasını agah edirlər. Leylinin anası qızına öyüd-nəsihət verir. Qeysin ata-anası Leylinin evinə elçi göndərir. Lakin Leylinin atası iki gəncin məhəbbətinə mane olaraq Qeysi Məcnun adlandırır və elçilərə rədd cavabı verir. Bu xəbəri eşidən Qeys səhralara düşərək həqiqətən Məcnun olur. Məcnunun atası onu səhrada tapır, oğluna yalvarır ki, evə qayıtsın, lakin Məcnun yalnız Leyliyə olan məhəbbəti və onun xəyaliylə yaşayır. Səhradan keçən ərəblər və onların sərkərdəsi Nofəl Məcnunun dərdi-

Orkestrdə tarzənlər də iştirak edirdilər. Lakin hansı melodiyanınsa ifası barədə onlar arasında mübahisə yaranmış və bu mübahisə böyüyüb elə ciddi şəkil almışdı ki, operanın ilk tamaşasına tarzənlərdən Qurban Pirimovdan başqa heç kim gəlməmişdi.¹

Ü.Hacıbəyli bu boşluğu aradan götürmək üçün tamaşanın başlanmasına iki saat qalmış skripka üçün yazılmış partiyaya əlavələr etməli olmuşdu.

Operanın ilk tamaşasından başlayaraq uzun illər boyu muğam parçalarını tarda müşayiət edən mahir tarzən Qurban Pirimov olmuşdu. İlk tamaşanın rejissoru Hüseyn Ərəblinski, Məcnun rolunun ifaçısı Hüseynqulu Sarabski idi.

Ü.Hacıbəyli H.Sarabskini 1907-ci ildə “Nicat” cəmiyyətinin verdiyi H.Heynenin “Əlmənsur” pyesində görmüş və onun bu pyesdə “Hicaz” oxumasını çox bəyənmişdi. Bu haqda H.Sarabski özü belə yazırdı:

“Bir gün Qubernski küçədə “Nicat”a getdiyim yerdə o, (Ü.Hacıbəyli – Z.S.) mənə rast gəldi və dedi: “Nə gözəl “Hicaz” oxudun. Çox xoşuma gəldi. Mən bir “Leyli və Məcnun” operası başlamışam. Dedim: “Oynaram”².

O vaxtlar Üzeyir Hacıbəyli “İslamiyyə” otelində yaşayırdı, adresini H.Sarabskiyə verib iki gündən sonra yanına gəlməyi barədə sözləşdi. Onlar görüşdükdə, bəstəkarın aktyordan yazdığı əsərin havalarından oxumağı xahiş etdi. H.Sarabski xatirələrində

ni bilərək ona kömək etmək istəyir. Bu barədə Nofəl Leylinin atasına xəbər göndərir, lakin ondan rədd cavabını alaraq vuruşmağa məcbur olur. Həmin vuruşda cəngavər Nofəl Leylinin atasına qalib gəlir. Lakin Leylinin atası qızını artıq özgəsinə, İbn-Sələmə ərə verdiyini söyləyir. Nofəl xeyirxah niyyətdən əl çəkməyə məcbur olur. Leyli Məcnuna olan böyük məhəbbətini nəcib təbiətli İbn-Sələmə açıb söyləyir. İbn-Sələmə iztirab çəkir. Məcnunla ayrılığa dözə bilməyən Leyli ölür. Leylinin ölümünü bilən Məcnun Leylisiz yaşaya bilməyərək onun məzarı üzərinə yığılıb ölür. Opera Leyli və Məcnunun faciəvi məhəbbəti haqda ərəblərin oxuduğu xor ilə bitir.

¹ Sənədlərdən məlum olur ki, ilk tamaşada Şirin Axundov da iştirak etmişdi. Bax: Üzeyir Hacıbəylinin məktubu. “İrşad” qəzeti, 1908, № 7, 15 yanvar. Həmin məktubda Üzeyir Hacıbəyli tarzən Şirinə “Leyli və Məcnun” operasının birinci tamaşasında iştirak etdiyinə görə öz təşəkkürünü bildirir.

² Sarabski H. “Bir aktyorun xatirələri”. B., 1930, s. 53-54.

qeyd edir ki, “Mən də çox asanlıqla oxudum. Üzeyir daha da həvəsləndi. Ondan sonra hər gün onun yanına gedib, Məcnun roluna hazırlaşdım”.^{1*}

“Leyli və Məcnun” operası böyük çətinliklərlə tamaşaya qoyulmuşdu. Çətinliklərdən biri də Leyli roluna ifaçı tapmaq məsələsi idi. Axı müsəlman qayda-qanunlarına görə qadınlar səhnəyə buraxılmırdı. Uzun axtarışlardan sonra tamaşanın təşkilatçıları Əbdürrəhim Fərəcov adlı gözəl səsi olan bir aşbaz şagirdinə rast gəldilər. Ona çox yalvarandan sonra Leyli rolunu oynamağa razı oldu, amma bir şərtlə ki, bunu heç kəs bilməsin. O, bu rolu yalnız premyerada ifa etdi, sonrakı tamaşalarda bu rolu müvəffəqiyyətlə ifa edən Ə.Ağdamski (Ə.Bədəlbəyli) oldu.

İlk tamaşanı xatırlayan Ü.Hacıbəyli yazırdı: “Biz gənclər “Leyli və Məcnun” operası üzərində böyük ruh yüksəkliyi ilə işləmişik. Maddi və sənətkarlıq cəhətdən böyük çətinliklər çəkmişik. O zaman nə ciddi ifaçılıq mədəniyyətimiz, nə müəyyən bir nəzəri hazırlığımız, nə də öz səhnəmiz vardı. Bakıda neft sənə-

¹ Sarabski H. “Bir aktyorun xatirələri”. B., 1930, s. 53-54.

* Hüseyinqulu Məlik oğlu Sarabski (Rzayev) (1879-1945) məşhur müğənni, aktyor, rejissor, teatr xadimi və pedaqoq olmuşdur. Üzeyir Hacıbəylinin “Leyli və Məcnun” operasının ilk tamaşasında Məcnun rolunun ifaçısı kimi böyük uğur qazanmış və bu rolu 400 dəfədən artıq oynamışdır. H.Sarabski Ü.Hacıbəylinin digər opera və operettalarından “Şeyx Sənan”, “Rüstəm və Söhrab”, “Əsli və Kəram”, “Şah Abbas və Xurşid Banu”da və hər üç operettasında baş rollarda böyük məharətlə çıxış etmişdir. 1910-cu ildən isə “Rüstəm və Söhrab”, “Ər və arvad”, “Arşın mal alan” əsərlərini tamaşaya qoyaraq rejissor kimi fəaliyyət göstərmişdir. H.Sarabski, həm də 1938-ci ildə yazdığı “Köhnə Bakı” adlı maraqlı kitabın müəllifidir. O, 1922-ci ildə Azərbaycanın Əməkdar artisti, 1932-ci ildə isə Azərbaycanın Xalq artisti adına layiq görülmüşdür.

O, bir sıra dram əsərlərinin və “Dağlar”, “Muğan” kimi mahnıların da müəllifidir.

Sarabski 1906-cı ildə təşkil olunan “Nicat” maarif cəmiyyətinin üzvü olmuş, onun işində fəal iştirak etmişdir.

H.Sarabski Azərbaycan Dövlət Opera və Balet teatrında çalışmış, Ü.Hacıbəyov adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında muğam sənətindən dərs demişdir. Respublikanın bir sıra xanəndələri və artistləri H.Sarabskidən dərs almışlar. O, həmçinin xalq yaradıcılığı evinə rəhbərlik edirdi.

H.Sarabski “Qırmızı Əmək bayrağı” və Böyük Vətən müharibəsi illərində “Qafqazın müdafiəsinə görə” medalı ilə təltif olunmuşdur.

yeçilərinin “Nicat” xeyriyyə cəmiyyəti özünü kulttregerlər və in-cəsənətin himayəçiləri kimi qələmə verirdi. Ehtiyac məni “Leyli və Məcnun” operasının müəlliflik hüququnu cüzi məbləğ mü-qabilində həmin cəmiyyətə satmağa məcbur etdi, halbuki o vaxt operanın tamaşalarına bilet tapmaq mümkün olmur və böyük gə-lir götürülürdü”¹.

Belə böyük çətinliklərlə hazırlanan “Leyli və Məcnun”un ilk tamaşası müəffəqiyyət qazanaraq o dövrün mədəni həyatında mühüm hadisə oldu. Nəinki Bakının özündən, habelə başqa şə-hərlərdən Tiflisdən, Yerevandan, Lənkərandan, Şuşadan, Şama-xıdan gəlmiş tamaşaçılar teatrın dörd tərəfini tutmuşdular. Bilet tapmaq mümkün deyildi. Qonaqların arasında Azərbaycanın məşhur şairi Abbas Səhhət də var idi. O, bir qrup ziyalı ilə Şa-maxıdan xüsusi olaraq bu tamaşaya baxmaq üçün gəlmişdi.

“Leyli və Məcnun” operasının tamaşalarından sonra o dövrün müxtəlif qəzetlərində çoxlu resenziyalar çap edilirdi. Onların bi-rində belə yazılmışdı: “Leyli və Məcnun” operasında həqiqətən xalq sənətinin təsiri var... hər dəfə ağzına qədər tamaşaçılarla dolu salon “Leyli və Məcnun”da nə isə doğma bir şey eşidir, hamı bir adam kimi Füzuli qəhrəmanlarının iztirablarını duyur, böyük maraqla dramın inkişafını və musiqini izləyir. Operanın ayrı-ayrı yerləri, məs.: “Söylə görək” və s. xalq arasında o qədər məşhur-laşmışdı ki, onları uşaqlar da, böyüklər də öyrənir və oxuyur”².

Ü.Hacıbəyli operanın müvəffəqiyyətinin qazanmasında ar-tistlərin, xüsusilə də Məcnun rolunun ifaçısı H.Sarabskinin bö-yük xidmətini qeyd edirdi.

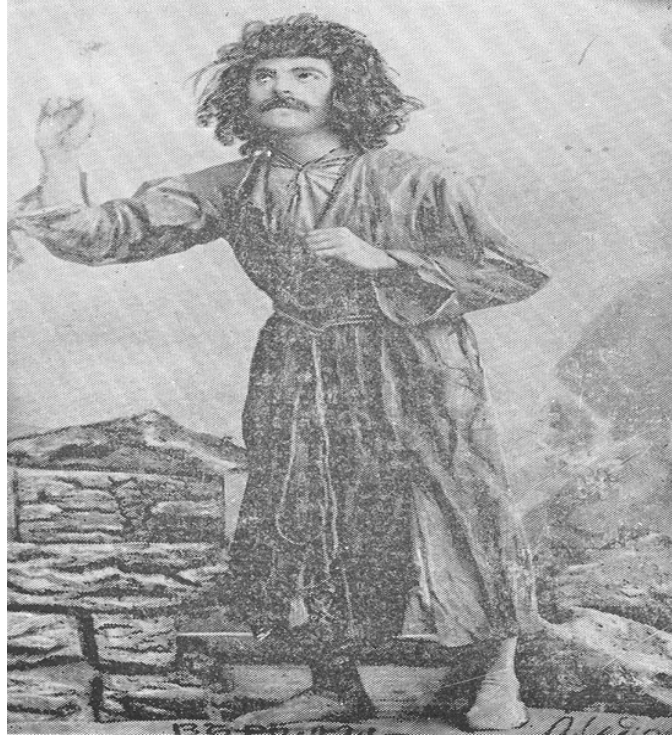
H.Sarabski bu operanın mahir ifaçısı və təşkilatçılarından bi-ri olmaqla bərabər, onun ilk tamaşası haqda maraqlı xatirələr də yazmışdır. Həmin xatirələrdə o belə yazırdı: “Tamaşa başladıqda o qədər camaatla dolu olan salonda elə bir sakitlik əmələ gəldi ki, guya burada kimsə yoxmuş. Oyunun birinci, ikinci pərdələrini qorxudan var qüvvəmlə oynayırdım. İkinci pərdə düşdükdən sonra yoldaşlarım və teatrda iştirak edənlər mənim başıma yığı-

¹ Hacıbəyov Ü. Əsərləri, II cild, B., 1965, s. 275.

² “Баку”, 1911, 6 ноября.

lib “Afərin, afərin!” deyə təbrik etdilər. Üçüncü pərdə başlananda cəsarətlə onlara dedim: “Gedin tamaşa edin, görərsiniz!”¹.

Bu pərdədəki oyununu H.Sarabski belə təsvir edirdi: “... Məndə elə bir hiss oyandı ki, tamam Hüseynqululuğumu unudub, bir Məcnun kəsilmişdim. Səhnə mənim üçün bir səhranı təmsil edirdi. Mənimlə iştirak edənləri tanımırdım, gözlərim heç bir şeyi görmürdü.



Hüseynqulu Sarabski Məcnun rolunda

Pərdə düşdükdən sonra camaatın məni sürəkli alqışlar içərisində dəfələrlə pərdə qabağına çağırması və yoldaşlarımin pərdə

¹ Sarabski H. “Bir aktyorun xatirələri”. B., 1930, s. 55-56.

dalında mənə əhatə edib öpmələri mənə o qədər təsir etdi ki, bixtiyar ağladım”.¹

“Leyli və Məcnun” operasının ilk tamaşasından sonra camaat və dostları H.Sarabskini “Məcnun” adlandırdılar. Artist bu adla fəxr edirdi. Keçmişdə küçədən keçdikdə onu barmaqla hədələyən camaat, indi onu hörmət və məhəbbətlə göstərirdi. İlk tamaşada Məcnun obrazını böyük məharət və ustalıqla yaradan Hüseynqulu Sarabski uzun illər boyu bu rolun əvəzsiz ifaçısı olmuşdur.²



Bəstəkarın əlyazması

“Leyli və Məcnun” operasının “Direksion”undan bir parça

¹ Sarabski H. “Bir aktyorun xatirələri”. B., 1930, s. 55-56.

² Sovet dövründə Məcnun rolunun ifaçıları Ə.Sadıxov, H.Hacıbababəyov, Ə.Əliyev, Q.Əskərov, B.Haşimov olmuşlar. Sonralar bu rolu A.Babayev, B.Mirzəyev, M.İbrahimov ifa etmişlər. Leyli rolunu inqilabdan əvvəl Ə.Fərəcovdan sonra (o, bu rolu yalnız bir dəfə premyerada oynamışdı) Ə.Ağdamski və H.Hacıbababəyov ifa etmişdi. Sovet dövründə Leyli rolunun ifaçıları S.Qacar, H.Rzayeva, R.Muradova, S.Qədimova, G.Həsənova, N.Məmmədova, Z.Xanlarova, S.İsmayılova və b. olmuşlar.

Bu tamaşanın ilk rejissoru, dediyimiz kimi Hüseyn Ərəblinski, ilk dirijoru isə Əbdürrəhimbəy Haqverdiyev (yalnız premyerada) olmuşdu. Sonrakı tamaşalarda operaya Hacıbəylinin özü, M.Maqomayev və Z.Hacıbəyov dirijorluq etmişdi.



“Leyli və Məcnun” operasından səhnə
Leyli – Z.Xanlarova, Məcnun – A.Babayev.

Əsərin ilk tamaşalarında orkestr bir neçə skripka və tardan ibarət idi. Dirijorlar operanı əzbərdən idarə edirdilər.

İlk dövrdə operanın tamaşaları “direksion” əsasında qoyulurdu. Həmin “direksion”da hansı muğamların harada, hansı iştirakçı tərəfindən, hansı sözlərlə ifa edilməsi göstərilirdi.

Muğam epizodları nə “direksiona”, nə də sonralar partituraya yazılmamışdı, muğamlar müğənnilər tərəfindən improvizə edi-

lirdi. Ü.Hacıbəyli qeyd edirdi ki, “müğənnilərin oxuduqları muğam məqamında mətndən kənara çıxmamaqla improvizə ilə məşğul olmalarına tam ixtiyar verilirdi. Hər bir muğamın olduqca çox improvizə variantı vardır, ona görə də hər bir müğənni “Leyli və Məcnun”dan ariyaları öz bildiyi kimi oxuyurdu”¹.

* * *

Operanın obrazlarının daxili aləmini açan əsas musiqi materialı muğamlardır. Onlar operada ariyaları, ariozo, reçitativləri, ansambları əvəz edərək demək olar ki, bütün iştirakçıların partiyasında vardır.

Ü.Hacıbəyli bu əsərdə muğamlara və onların şöbələrinə müraciət edərkən, zəngin muğam xəzinəsindən yalnız o muğamları seçmişdir ki, onlar müəyyən səhnələrin ümum əhval-ruhiyyəsinə və personajların xasiyyətinə uyğun gəlsin. Muğamları seçərkən Ü.Hacıbəyli xalq musiqi təfəkkürü meyarları ilə hesablaşmış, bu anlayışları əsas tutmuşdu.

O, operanın I pərdəsində qəhrəmanların – Leyli və Məcnunun, lirik əhval-ruhiyyəsinə uyğun gələn “Mahur-hindi” və “Segah” kimi açıq ruhlu, lirik xarakterli muğamlardan istifadə etmişdi. Leyli və Məcnunun qarşılıqlı məhəbbəti bu muğamların improvizasiyasının şən ruhuna uyğun gəlir. Gələcəkdə Leyli və Məcnunun partiyalarında yalnız qüssə, kədər hisslərini doğuran muğamlar səslənir. Artıq I pərdədə Məcnunun atasının nigarançılığı ilə əlaqədar olaraq “Çahargah” məqamının həyəcanlı intonasionaları bu səhnənin lirik əhval-ruhiyyəsinə təzad gətirir. Bu səhnə gələcək faciənin ekspozisiyası kimi səslənir.

Dramaturji cəhətdən operanın II pərdəsinin səhnəsi Leylinin atasının Məcnunun elçilərinə rədd cavabı verməsi səhnəsidir. Bu səhnədən sonra “Şur” muğamının “Şur-Şahnaz” şöbəsində Məcnunun partiyası səslənir. Burada onun iztirabları, onun dərin ümitsizlik hissləri verilmişdi.

¹ Sovet dövründə bu operanı idarə edən dirijorlar Niyazi, Ə.Həsənov və Ə.Bədəlbəyli olmuşdu, sonralar operaya K.Əliverdibəyov dirijorluq etmişdir.

Bu pərdə İbn-Sələmə ərə verilmiş Leylinin “Qatar” muğamında oxuduğu solosu ilə bitir. Dramatik cəhətdən çox gərgin, zildə səslənən bu partiyada Leylinin hədsiz dərdi, fəryadı əks edilmişdi.

Sonrakı pərdələrdə Məcnun “Bayatı-Şiraz”, “Şüştər”, “Bayatı-Kürd” kimi muğamlar ilə xarakterizə edilmişdi. Səhra səhnəsində Məcnunun əzab və ıztırları əsasən qəmginlik doğuran “Bayatı-Şiraz” muğamı ilə ifadə edilir. Bu səhnəyə böyük təzad gətirən mərd xasiyyətli və marş ritmli Nofəlin partiyasıdır ki, “Heyratı” zərb muğamı ilə verilmişdi. Bu cür təzad yaradan digər hissə, Məcnunun “Leyli ilə İbn-Sələmin toyunda oxuduğu “Şüştər” muğamıdır. Bu hissədən sonra həmin muğamın əsasında Leyli ilə İbn-Sələmin dueti səslənir.

Son pərdədə taleyindən şikayət edən Məcnun, özünün qəm-qüssəsini “Bayatı-Kürd” vasitəsilə izhar edir.

Operanın ansambl nömrələrindən ən maraqlısı I pərdədəki triodur (iştirakçılar – Məcnun, anası və atasıdır). Bu trioda Ü.Hacıbəyli ilk dəfə olaraq ansamblın hər bir iştirakçısının partiyasının fərdiləşdirilməsinə nail olmuşdur.

Operanın xor səhnələri dramaturji cəhətdən böyük əhəmiyyətə malikdir.

Operanın məşhur “Şəbi-hicran” xoru əsərin proloqunu təşkil edərək, onun sanki epiqrafı olmuş və operanın ümumi əhval-ruhiyyəsini gözəl ifadə edə bilmişdi. Xorun melodiyası xalqındır, sözləri Füzulinin “Divan”ından götürülmüşdü. Bu xorun valeh-edici melodiyası Ü.Hacıbəyli hələ seminariya illərində özünə cəlb etmişdi.

O bu melodiyanı hələ o vaxtlar seminariya yoldaşlarının ifasında skripkada müşayiət edərək səsləndirmişdi. Bu haqda bəstəkarın seminariya yoldaşı Ə.Terequlov belə yazır: “...Üzeyir yaxın yoldaşlarının iştirakı ilə “Şəbi-hicran” havasını xorla oxumağa səy göstərirdi. Pis alınmırdı və bu iş yoldaşlarının çox xoşuna gəlirdi”¹. Operanın iki xoru “Şəbi-hicran” və ərəblərin son

¹ Terequlov Ə. Qori müəllimlər seminariyasında. Azərb. EA Xəbərləri, 1945, № 9, s. 86.

xoru əsəri ümumi haşiyəyə alır. Epik planda verilmiş son xor qəhrəmanların faciəsini nəql edərək əsərin epiloqu kimi səslənir.

Operanın bəzi xorları səhnə hadisələrinin inkişafına kömək edir (məsələn, elçilərin iki xoru, ərəblərin “Söylə bir görək” xoru, Leyli və Məcnunun yoldaşlarının xoru). Xorların bəziləri isə operada müəyyən əhval-ruhiyyə, emosional şərait yaratmaq rolunu oynayır (qızların səhnə arxasında oxuduqları xoru, Məcnunun yoldaşlarının xorunu və s. göstərmək olar).

Ü.Hacıbəyli qızların birinci xorunda lirik xalq mahnısı “Evləri var xana-xana”, qızların ikinci xorunda isə “Bu gələn yara bənzər” lirik xalq mahnısından istifadə etmişdi.¹

“Söylə bir görək” xoru isə məhz “Leyli və Məcnun” operasından sonra məşhur olmuşdu.

Maraqlıdır ki, bu xorun melodiyası İranın məşhur demokrat şairi Mirzəzadə Eşqinin (1843-1924) 1914-cü ildə yazdığı “Rəstaxizə Səlatine İran” (“İran şahlarının dirçəlməsi”) muğam operasında istifadə edilmişdi. Operanın librettosunda Mirzəzadə Eşqi yazmışdı ki, “Söylə bir görək” “ahəngi xüsusi olaraq türk (yəni, Azərbaycan – Z.S.) “Leyli və Məcnun”undan götürülmüşdü”².

Ü.Hacıbəyli “Leyli və Məcnun”dan “Koroğlu”ya qədər” məqaləsində operanın nota alınmış epizodları haqda yazırdı ki, bu operanın yalnız orkestr musiqisi və xor üçün xalq mahnılarından götürülmüş melodiya materialı nota salınmışdı³.

Nota alınmış bu epizodların musiqi dili və bunlarda tətbiq edilmiş harmonik vasitələr çox sadədir, bu epizodlar üçün əsasən şəffaf və seyrək harmoniyalar xasdır.

¹ Hər iki mahnı “Azərbaycan xalq mahnıları” məcmuəsindən götürülmüşdür. Not yazısı Səid Rüstəmovundur, B., 1967.

² Bax: “Kulliyatı Eşqi”, Tehran, 1946, s. 265. Həmin librettoda Eşqi qeyd etmişdi ki, operanın müəyyən bir parçası “Qafqaz” (yəni, Azərbaycan – Z.S.) “Segahı” əsasında ifa olunur” (yenə orada, s. 265). “Rəstaxizə Səlatine İran” operası İranda fars dilində səhnədə qoyulan ilk opera olmuşdu.

³ Hacıbəyov Ü. Əsərləri, II c., B., 1965, s. 275.



Bəstəkarın əlyazması
“Leyli və Məcnun” operasının
IV pərdəsindən ərəblərin “Söylə bir görək” xoru

Ü.Hacıbəyli ilk dəfə bu operada çoxsəsliliyin sadə formalarını Azərbaycan xalq musiqisinin təxsəsli quruluşu ilə uyğunlaşdırmış və bununla da bəstəkar Azərbaycan məqamlarını major və minor sistemiylə birləşməsinə nail olmuşdu.

“Leyli və Məcnun” operasında Şərq və Qərb, milli və Avropa kimi iki məqam sistemlərinin vəhdətinin həyata keçirilməsi, sonrakı illərdə həm Ü.Hacıbəylinin özü, həm də digər Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığı üçün xas oldu.

Bu operanın bir sıra xor epizodlarında, məsələn, Məcnunun elçilərinin və ya İbn-Səlamın elçilərinin xorunda və s. Ü.Hacıbəyli polifoniyanın ünsürlərini, imitasiyanı tətbiq etmişdi.

Polifonik ünsürlər operanın bəzi orkestr hissələrinə də xasdır, onların içərisində V pərdənin girişi, “Arazbarı” ritmik muğa-

mı əsasında qurulmuş orkestr epizodu xüsusilə seçilir. Bu orkestr epizodu özünün müstəqilliyi və bitkinliyi ilə diqqəti cəlb edir və şübhəsiz Azərbaycan bəstəkarlarının simfonik muğamlarının sələfi hesab edilə bilər.

Üzeyir Hacıbəyli “Leyli və Məcnun” operasında musiqi yaradıcılığının şifahi ənənələrindən müasir musiqi mədəniyyətinin janr və formalarına olan keçidi ilk dəfə həll etdi.

“Leyli və Məcnun”da o, opera janrının və digər musiqi formalarının inkişafı üçün möhkəm bünövrə yaratmaqla bərabər, həmçinin Azərbaycan milli harmoniyasının və polifoniyasının möhkəm əsasını qoydu.

“Üzeyir Hacıbəyli əsl novatordur, ona görə ki, o, yalnız melodiyani deyil, musiqi sənətinin bütün ünsürlərini əsl xalq ruhu ilə aşılamaq, onları doğru bədii məqsədə yönəltmək vasitələrini tapmışdır”¹.

Qara Qarayev operamızın 60 illiyi münasibətilə yazdığı “Şərqdə ilk opera” məqaləsində qeyd edirdi: “Leyli və Məcnun” operası dahi bəstəkarımız Üzeyir Hacıbəylinin yaradıcılıq yollarında ilk addımları idi. Məsələn burasındadır ki, dahilərin sənət yollarındakı ilk addımları da böyük və mənalı olur. “Leyli və Məcnun” operası məhz belə addımların bəhrəsi olmuşdur”².

Səksəninci illərin əvvəllərində Elmlər Akademiyasının rəhbəri olduğum “Musiqi tarixi və nəzəriyyəsi” şöbəsində Ü.Hacıbəylinin musiqi əsərlərinin akademik nəşrini çapa hazırlayırdım. İlk əsər bəstəkarın “Leyli və Məcnun” operasının partiturası idi. Məlumdur ki, akademik nəşr üçün musiqi əsərinin sonrakı təhriflərdən və əlavələrdən təmizlənmiş əsl müəllif mətninin olması vacibdir. Ü.Hacıbəylinin bəzi əsərlərinin əlyazmaları qalmamış, bəziləri isə yarımçıq şəkildə bizə gəlib çatmışdır ki, bu da onun əsərlərinin külliyyatının nəşrini çətinləşdirir. Deyildiyi kimi, “Leyli və Məcnun” operasının partiturası olmamışdır, ilk dövrdə operanın tamaşaları “direksiyon” əsasında qoyulmuşdur.

¹ Hacıbəyov Ü. Əsərləri, II c, B, 1965, s. 275.

² Qarayev Q. “Şərqdə ilk opera”, Ədəbiyyat və incəsənət qəzeti, 1968, 20 yanvar.

Muğam epizodları nə “direksiona”, nə də sonralar partitüraya yazılmamışdır, muğamlar müğənnilər tərəfindən improvizə edilmişdir.

Mən nəşrə hazırlanmış partitüranı qol çəkmək üçün akademik nəşrin baş redaktoru Qara müəllimə təqdim etdikdə o, belə ifadə işlətdi: “çox ağ partitüradır.” Mən istədim etiraz edib deyəm ki, axı bu müasir musiqi partitürası deyil, “Leyli və Məcnun”dur. Amma susdum. Qara müəllim “Leyli və Məcnun”u musiqimizin memorial dəyərli əsəri adlandırırdı. O, cildin redaktoru bəstəkar Nazim Əliverdibəyova məktub yazıb müəyyən yerlərdə nəfəsli alətlərdə ştrixlərin, nüansların və artikulyasiyanın dəqiqləşdirilməsini məsləhət gördü. Mən məktubu Nazim müəllimə çatdırdım. O, məktubu oxuyub Qarayevin qeydlərini sözsüz qəbul etdi. Qarayev partitüranı çapa imzaladı.

1983-cü ildə Səmərqənddə keçirilən İkinci Beynəlxalq Muğam Simpoziumun iştirakçısı kimi ora, yeni çıxan “Üzeyir Hacıbəyov” və “Mir Möhsün Nəvvab” kitablarımı və birinci cildin redaktoru Nazim Əliverdibəyovla hazırladığım (mən, baş məqalənin və elmi şərhlərin müəllifi, redaksiyanın üzvü kimi) “Leyli və Məcnun” operasının partitürasını aparmışdım. Simpoziuma gələn qonaqlar, xüsusilə də Moskva musiqişünasları qalın, böyük həcmli “Leyli və Məcnun”un partitürasını görüb soruşdular ki, yəqin muğamları da nota köçürmüşünüz? Biləndə ki, bu yalnız və yalnız Ü.Hacıbəylinin özünün bəstələdiyi musiqidir, çox təəccüb etdilər, çünki çoxları bilmirdi ki, bəstəkarın həmin operaya bu həcmdə bəstələdiyi musiqisi var. Etiraf edək ki, Bakıda da bir çoxları bu fikirdə idilər.

“Leyli və Məcnun”un partitürasına müraciət edək, görək operada hansı musiqi parçaları Ü.Hacıbəylinindir və hansı parçalar nota yazılmışdır? Birinci pərdədə: Müqəddimə, proloq, xor “Şəbi-hicran”, Məcnun və Leylinin dueti, qızlar və oğlanların xoru, trio – Məcnunun atası, anası, Məcnun; ikinci pərdədə: qızların xoru, ərəblərin xoru “Vermə-vermə”, Məcnunun elçilərinin xoru, İbn Səlamın elçilərinin xoru, üçüncü pərdədə: giriş, qonaqların xoru və rəqsi, Leyli və İbn Səlamın dueti, xor “Məcnun, Məcnun dur gedək”; dördüncü pərdədə: giriş, qızların xoru, “Söylə bir görək”, Nofəlin xor ilə səhnəsi, xor “Ey Nofəl”, qasidlərin xoru, döyüş səh-

nəsi, beşinci pərdədə: Arazbarı, Leyli və İbn Səlamın dueti, Məcnunun şikayəti; altıncı şəkildə giriş və son xor. Otuzə yaxın nömrədən ibarət Üzeyir musiqisi “Leyli və Məcnun” operasının qalın 400 səhifədən artıq partiturasını təşkil edir.

Bura muğamların mətni, Füzuli qəzəlləri, baş məqalə və elmi şərhlər də daxildir. Bəs operada hansı muğamlardan istifadə olunmuşdur? Bu siyahını da təqdim edirik.

Birinci pərdədə: Mahur-hindi, Sikəsteyi-fars, Çahargah (Mənsuriyyə şöbəsi). İkinci pərdədə: Simai-şəms (Hicaz şöbəsi), Sarənc, Şur, Kürd Şahnaz, Zəmin-xara, Qatar. Üçüncü pərdədə: Rast (Pəncgah), Şüştər (Tərkib). Dördüncü pərdədə: Bayatı-Şiraz, Bayatı-Kürd, Rast-Pəncgah, Əraq, Kəbili. Beşinci pərdədə: Arazbarı, Osmanı, Segah (sol diyez kökündə), xaric Segah, Bayatı-kürd, Şüştər (Tərkib).

Bu muğamların adlarının dəqiqləşdirilməsində bizə tarzən Bəhram Mansurov köməkçi olmuşdur. Mərhum Bəhram Mansurov çox illər “Leyli və Məcnun”un tamaşalarında orkestrdə tar çalırdı.

Lakin qeyd edək ki, bu muğamların heç biri nota yazılıb partituraya salınmamış, yalnız müəyyən mətn əsasında ifaçılar muğamları improvizə etmişlər.

Ü.Hacıbəylinin “Leyli və Məcnun” operasının partiturası və klavirinin akademik nəşri, musiqi mədəniyyəti xəzinəsinə qiymətli hədiyyə olaraq böyük bəstəkarın bu ölməz əsərini yeni nəsilə sevdircək.

Bu gün biz “Leyli və Məcnun”a musiqimizin ilkin və ibtidai mərhələsi kimi deyil, həmişə yeni, müasir səslənən ölməz sənət əsəri kimi yanaşırıq. Onun bir əsrdən artıq səhnədə uğurla getməsi buna parlaq sübutdur.

III fəsil

“Arşın mal alan” operettası

Üzeyir Hacıbəyli 1913-cü ilin 30 iyulunda Peterburqdan Bakıya məşhur aktyor Hüseynqulu Sarabskiyə göndərdiyi məktubda yazırdı: “Mən bir tərəfdən dərs oxumaqda və bir tərəfdən də “Arşın mal alan”ı yazmaqdayam. Amma çox qərribə operetta olacaqdır. İnşallah sentyabrda göndərərəm... Mən Bakıda olarkən öz əsərlərimin qədrini bilmirəmmiş, amma burada düşünürəm ki, mənim əsərim gələcəkdə böyük bir iş görəcəkdir... mənim də bu qədər əlləşməyim odur ki, gələcəkdə teatr işini elə bir hala salaq ki, nəinki təkcə Bakı və ya Qafqaz, bəlkə hər bir yerdə və hər bir şəhərdə teatr verməyə imkanımız olsun”.¹

Üzeyir bəyin Peterburq konservatoriyasında oxumağı daha geniş, estetik səbəblərə görə də qiymətli sayıla bilər. Azərbaycan musiqisini ümumxalq səhnəsinə çıxarmaq, onu ümumi qəbul edilmiş janrlarla zənginləşdirib, hamı üçün anlaşılıq etmək, Avropa və rus musiqisini isə xalqımıza catdırmaq, onun Peterburqda təhsil aldığı vaxt qarşısına qoyduğu dəqiq, düşünülmüş məqsədəuyğun hərəkət proqramı idi. Peterburqdan Məcnunun ilk ifası müğənni Sarabskiyə yazdığı məktub Azərbaycan musiqi sənətinin inkişafı naminə yaşamaq və yaratmaq ehtiraslarıyla dolu idi. O, özünü bütünlüklə elə musiqi teatrı yaranmasına həsr etmək istəyirdi ki, həmin teatr Azərbaycan xalqının sənətini layiqincə təmsil edərək hər hansı ölkədə müvəffəqiyyətlə təqdim edə bilsin.

Ü.Hacıbəylinin arzuları xəyal deyildi. Artıq o illərdə bəstəkar özünün “Arşın mal alan” əsərini yazmış və əsər baynəlxalq miqyasda tezliklə müvəffəqiyyət qazanmışdır. “Arşın mal alan”ı Azərbaycan musiqisinin bütün dünyanı dolanmış ilk qaranquşu adlandırmaq olar. 1911-1913-cü illərdə yazılmış bu operettanın

¹ Hacıbəyov Ü. Əsərləri, II c., B., 1965, s. 370.

ilk tamaşası 1913-cü il oktyabrın 25-də Bakıda H.Z.Tağıyev teatrında olmuşdur. Premyerada müəllif özü iştirak etməmişdir.

Tezliklə operetta başqa dillərə tərcümə olunmuş, şöhrəti bütün Şərqi yayılmış, Avropa və Amerikaya çatmışdı. İranda, Türkiyədə milli musiqi teatrlarının yaranmasına əhəmiyyətli təsir etmişdir.

Əsərin təhlilinə keçməzdən əvvəl “Arşın mal alan”ın janrını müəyyənləşdirib dəqiqləşdirmək istədik. İndiyə qədər bir sıra yazılarda bu əsər “musiqili komediya”, digərlərində isə “operetta” adlandırılmışdı.

Doğrudur, bəzən bu terminləri eyniləşdirirlər. Lakin əgər biz “Musiqi ensiklopediya”sına müraciət etsək, bu janrlar arasında müəyyən fərqi olduğu barədə məlumat alarıq: “Operettadan fərqli olaraq musiqili komediyada musiqi, hadisənin inkişafı ilə elə sıx bağlı deyil, burada geniş musiqi səhnələri, ansamblar, solo ariyaları, xorlar azdır. Musiqili komediya janrı üçün xüsusi-lə müxtəlif mahnı janrlarının... və məişət rəqslərinin istifadəsi xasdır”. Musiqili komediya janrından fərqli olaraq operetta janrı isə ensiklopediyada “kiçik opera” kimi xarakterizə edilmişdir.

Bu xasiyyətnamələri nəzərə alaraq, belə nəticəyə gələ bilərik ki, Ü.Hacıbəylinin “Ər və arvad”, “O olmasın, bu olsun” (“Məşədi İbad”) əsərləri daha çox musiqili komediya janrına, “Arşın mal alan” isə operetta janrına, daha dəqiq desək, “lirik operaya” aiddir. Bu əsərdə musiqi səhnələri hadisənin inkişafı ilə bağlıdır, onu inkişaf etdirir, bütün iştirakçılara xüsusi, fərdi xasiyyətnamələr məxsusdur. Ariyalar, xor, ansambl və çox önəmli musiqi nömrələri arasında intonasiya bağlılığı, leytmotiv sistemi mövcuddur.

Ü.Hacıbəylinin özü əvvəldən “Ər və arvad”, “O olmasın, bu olsun” və “Arşın mal alan” əsərlərini operetta adlandırmışdır. Yaradıcılığının ilk tədqiqatçılarından olan Xurşudxanım Ağayeva ilə söhbətində bəstəkar belə demişdir: “Musiqinin qüvvəsinə inam və musiqi vasitələri ilə ictimai məişət eyiblərini qamçılamaq həvəsi, musiqidə Azərbaycan ziyalılarının mütərəqqi qüvvələrinin ətalət və mədəniyyətsizliyə qarşı mübarizəsini əks etdirmək səyi, məni komik musiqi janrı – operettanı yaratmağa sövq etdi”.¹

¹ Ağayeva X. Üzeyir Hacıbəyov. B., 1955, s. 68.

Bu musiqi əsərlərinin ədəbi mətnləri, yəni librettoları bütünlüklə Ü.Hacıbəyliyə məxsusdur. Bəstəkar gənc sevgililərin obrazlarını məişət planında, parlaq nikbinlik rəngləri ilə vermişdir.

Ü.Hacıbəylinin operettalarını Qərbi Avropa musiqi janrları – İtaliyada “opera buff”, Fransada “opera komik”, Almaniyada “zinqşpil”, Rusiyada “komik opera” janrları ilə müqayisə etmək olar. Məşhur italyan bəstəkarı C.V.Perqolezinin “Qulluqçu xanım” operasından başlayaraq ilk dəfə zadəganları, ruhaniləri və s. tənqid edən komik operanın demokratik tipi təsdiq edilmişdir. İtaliyadakı “opera buff”dan sonra yaranmış “rus komik opera”sı, “zinqşpil alman opera”sı, “fransız komik opera”sı həmin xüsusiyyətlərə malikdir.

Ü.Hacıbəylinin operettaları da elə bu xüsusiyyətlərlə – demokratizmi, aydınlığı ilə, riyakarlığın, şöhrətpərəstliyin tənqidi ilə seçilirdi.

Bəstəkar məqalələrinin birində bu janrı etinasız qiymətlərdən qoruyaraq qeyd edirdi ki, həmin janrda dahi bəstəkarlar Haydn və Motsart yazmışlar. Milli alman operettası “zinqşpil” isə vaxtı ilə italyan opera və operettalarının möhkəm kök salmış təsirləri ilə mübarizədə böyük rol oynamışdır.

Üzeyir Hacıbəylinin operettaları arasında ictimai əhəmiyyətinə və yumor gücünə görə “O olmasın, bu olsun” xüsusi yer tutur. Məhz bu operetta özünün ümumi istiqamətinə görə “Molla Nəsrəddin” jurnalının platformasına, Ə.Əzimzadənin “Köhnə Bakı tipləri” karikaturalarına yaxın idi.

Ü.Hacıbəyli operettada Məşədi İbad və onun adamlarını müşayiət edən yüngül rəqs və mahnı melodiylarının köməyi ilə parlaq, komik effektlərə nail olur. O, lirik mahnılarla, ariozo ilə cavan sevgililəri Gülnaz və Sərvəri xarakterizə edir.

Ü.Hacıbəylinin özü “Arşın mal alan” haqqında qeydlərim” məqaləsində, operetta haqqında belə yazırdı: “Onun süjeti (yəni, “Arşın mal alan”ın – Z.S.) Qarabağın Şuşa şəhərinin həyatından alınmışdır. “Arşın mal alan” yazılıb qurtarandan sonra mən çar senzurasından əsərin çap etdirilməsi və oynanılması üçün icazə almağa çox vaxt sərf etdim, çox əziyyətlər çəkdim”. Yenə həmin məqalədə Ü.Hacıbəyli təəssüflə qeyd edir ki, ilk dəfə bu əsər

1913-cü ildə oynanıldıktan sonra, “Kaspi” qəzeti onu çox hörmətsiz və nifrətlə qarşıladı. “Əsər haqqında yazılmış tənqid”də müəllif söyləyirdi. Onlar bu əsəri “qızlarımızı pis yola çağırmaqda” təhmətləndirirdilər. O zaman Azərbaycan qızları ən elementar hüquqlardan belə məhrum edilmişdilər. Bu operettanı yazmaqdan da məqsəd səhnə və musiqili əsər vasitəsilə qadın azadlığına yardım, köhnə adət və ənənələri ifşa etmək idi”.¹

Sayca üçüncü operetta olan “Arşın mal alan”ı Ü.Hacıbəyli 1913-cü ildə Peterburq konservatoriyasına daxil olmaq ərafəsində tamamlamışdır.

Premyerada rolların ifaçıları: Əsgər – H.Sarabski, Gülçöhrə – Ə.Ağdamski (Bədəlbəyli), Soltan bəy – Ə.Hüseynzadə, Süleyman – M.H.Terequlov, Vəli – H.Hüseynov və b. idi. Tamaşanın rejissoru H.Ərəblinski, dirijor M.Maqomayev olmuşdu.

“Arşın mal alan” operettasının musiqimizdə analoqu olmayan, fəvqəladə uğurunun səbəbi və sirri nədədir? Şübhəsiz, ilk növbədə Üzeyir Hacıbəylinin təkrarsız musiqisindədir. Bu operettanın musiqisi bir tərəfdən şən, şux, əlvan, parlaq, günəşli

¹ Hacıbəyov Ü. “Arşın mal alan” haqqında qeydlərim. Əsərləri, Bakı, 1965, s. 289.

Üzeyir Hacıbəyli qeyd edirdi ki, “Arşın mal alan”ın sujeti Qarabağın Şuşa şəhərinin həyatından alınmışdır. Əsərdəki surətlər, cəmiyyətimizin içərisində yaşayan real nümayəndələrdir. Əsgər dövlətli bir tacirdir. O, evlənmək qərarına gəlir, amma qızı görüb, özü seçəndən sonra, o dövrün qayda-qanunlarına görə isə bu mümkün deyildi. Əsgər dostu Süleymanın məsləhəti ilə arşınmalçı olub evləri gəzə-gəzə, mal sata-sata özünə qız seçmək qərarına gəlir. Süleymanın bu məsləhətini Əsgərin xalası Cahan xala və nöqərləri Vəli də bəyənib, oxuyub oynayırlar. Əsgər torbasına parça doldurub ev-ev, həyat-həyat gəzib yaşlı mülkədar Soltan bəyin həyatına girir. Əsgər gözəl qızlar içərisində Soltan bəyin qızını görüb ona aşiq olur. Gülçöhrə də Əsgəri bəyənir.

Əsgər xalasını Soltan bəyin yanına elçiliyə göndərir. Əvvəl Soltan bəy xalanı görüb sevinir, özü evlənmək istəyir. Lakin biləndə ki, Cahan xala nə üçün gəlib, hirsələnib onu evdən qovur.

Sonrakı elçiliyə Süleyman özü gəlir və Soltan bəyin razılığını alır. Süleyman özü də onun qardaşı qızı Asyanı bəyənir. Hər iki evin nöqərləri də bir-birinə maraqlı eşq elan edirlər. Əsərin sonunda Əsgər-Gülçöhrə, Süleyman-Asya, Soltan bəy-Cahan xala, Telli və Vəli cütlükləri yaranır və operetta bu cütlüklərin toy səhnəsi ilə bitir.

melodiyalarla zəngindir, digər tərəfdən təlatümlü, həyəcanlı, lirik, dramatik, kədərli, qüssəli, ahu-zarlı musiqi səhnələrindən ibarətdir. Operettada 21 musiqi nömrəsi və danışiq dialogları vardır ki, bunların hər biri artıq dillər əzbəri olmuş, folklorə çevrilmişdir.

Bəstəkarın texniki professionallığına dəlalət edən musiqi nömrələri arasında intonasiya bağlılığı, əlaqəsi, leytmotivlər mövcuddur. “Arşın mal alan”ın bütün personajları, xüsusilə də baş qəhrəmanlar Əsgər və Gülçöhrə fərdi musiqi xasiyyətnamələrinə malikdir. Əsas da Gülçöhrənin geniş, gözəl solo nömrələri – ariyaları, elegiyası və naləsi klassik lirik opera obrazlarına yaxındır.

Ü.Hacıbəyli artıq “Arşın mal alan”da xalq musiqisindən olduğu kimi sitat gətirmir, gətirdiyi xalq melodiyalarını isə elə işləyir ki, onları çətinliklə tanıyırsan, yəni bəstəkar onları, daha da zənginləşdirib, gözəlləşdirib xalqa yenidən qaytarır. Bəstəkar operettada xalq musiqisinin ruhunu professional səviyyədə yaradır. Əsərin musiqisi folklor intonasiyaları, ritmləri, üsulları ilə aşılannmışdır.

“Arşın mal alan” operettası şən, şux, bayram əhval-ruhiyyəli Uvertürə ilə açılır. Uvertüranın əsas mövzusunda “Boynunda var sarılıq” xalq mahnısından istifadə edilmişdir. Uvertüranın əsas mövzusu üçün “ostinatbasda” sol notunun əsasında kvarta-kvintə səslənmələri xasdır. Bu da aşiq musiqimiz üçün səciyyəvi xüsusiyyətdir.



Üç hissədən ibarət bu Uvertüranın orta hissəsində sevgi, məhəbbət leytmotivi valsvari şəkildə (Andante cantabile) səslənir.



“P Leqqiero” hissəsində mövzunun birinci sayında pauzanın verilməsi mövzuya bir oynaqlıq, rəngarənglik gətirir.



Operettanın birinci pərdəsi baş qəhrəman Əsgərin ariyası ilə başlanır. Əsgərin qəm-qüssəli, kədərli ariyası Füzulinin “Dərdimənd” qəzəlinin əsasında yazılmışdır. “Segah” məqamında bəstələnmiş üçhissəli ariyanın orta hissəsi qəhrəmanın həyacanını, coşğunluğunu ifadə edərək, kənar hissələrinin dərqli, kədərli musiqisi ilə təzad yaradır. Əsgərin ariyasının qüssə-kədərini birinci pərdənin digər nömrələrinin nikbin əhval-ruhiyyəsi aradan götürür. Bunlar – Əsgərin xalası Cahanın kupletləri və rəqsi, Əsgərin dostu Süleymanın mahnısı və Süleyman, Cahan və nökrər Vəlinin kuplet və rəqləridir.

İkinci pərdə operettanın həcmcə ən böyük pərdəsidir. Bu pərdədə Əsgərin iki solosu, onun “Arşın mal alan” və “Axtarıb tap-

dım səni” mahnıları da təqdim edilir. Birinci pərdədəki qəm-qüssəli ariyadan fərqli olaraq bu mahnılarda bəstəkar Əsgəri şən, şux, nikbin musiqi vasitəsilə xarakterizə edir. Gülçöhrə ilə due-tində də həmin şən, nikbin əhval-ruhiyyə hökm sürür. “Arşın mal alan” mahnısının mövzusu isə əsərdə böyük əhəmiyyət daşı-yaraq leytmotiv rolunu oynayır.



“Arşın mal alan” filmindən kadr
Əsgər rolunda Rəşid Behbudov

Bəstəkar Gülçöhrənin obrazını daha maraqlı və geniş səpgidə vermişdir. Onun əsərdə beş solo nömrəsi və ondan başqa ikinci pərdədə Əsgərlə dueti və üçüncü pərdədə Asya və Telli ilə triosu mövcuddur. Gülçöhrənin xasiyyətnaməsi ikinci pərdədəki iki ariyasında, birincisi lirik səpgidə “Segah” məqamında yazılmış qəm, qüssə ilə aşılanmış “Pərişan xəlqi aləm”, ikincisi isə “Şur” məqamında bəstələnmiş şən, sevgi ilə dolu “Aşiq oldum necə bir tazə gülü rənayə” (hər iki ariya Füzulinin qəzəlləri əsasında yazılmışdı) təqdim edilmişdir. İkinci pərdədə Əsgərlə Gülçöhrənin dueti də həmin ruhdadır:

CANTO

Öyrənib pür – fənd ol – dum, Gö-rə-nə riş – xənd ol-dum.

Hər bir dər-də mən dol – dum, Sə-ni gör-düm bənd ol – dum.



Əsgər – Rəşid Behbudov, Gülçöhrə – Leyla Bədərbəyli
“Arşın mal alan” filmində

Üçüncü pərdədə Gülçöhrənin ariyası “Bülbülü zarəm gülü rüxsar əlindən cida” (Füzulinin qəzəlidir) 1948-ci ilin nəşrində Gülçöhrənin elegiyası kimi verilmişdir. Gülçöhrənin mahnısı isə onun iqrarı, yəni etirafı kimi təqdim edilmişdir. Üçüncü pərdədə Gülçöhrənin partiyası Asya və Telli ilə triosunda da mövcuddur.

Gülçöhrənin son xasiyyətnaməsi dördüncü pərdədəki “Nalə”sidir. Onun bu “Nalə”si “Hicran dərdi, fəlak verdi” və üçüncü pərdədəki “Elegiya”sı dərin qəm, qüssə, kədər aşıl原因an “Şüştər” məqamında yazılmışdır. Arşınmalçının leytmotivi Gülçöhrənin mahnısında, Gülçöhrə, Asya və Telli ilə triosunda səslənir. Gülçöhrənin qəlbinin təlatümünü Hacıbəyli böyük ciddilik və drammatizm ilə açır. Xüsusilə üçüncü pərdədə “Elegiya”sı və dördüncü pərdədə “Nalə”si bu drammatizmin kulminasiyasıdır.

di, Hic - ran dər - di

fə - lək ver - di. Bun - ca cə -

fa - nı la - yıq gör - dü.

Ü.Hacıbəyli operettasının musiqisində, xüsusilə də qəhrəmanlarının geniş solo nömrələrində, onların ariyalarında, muğamlarımızın özəlliklərindən, inkişaf prinsiplərindən geniş istifadə etmişdir.

Lakin o, muğamlardan kor-koranə istifadə etmir, onları işləyib daha da zənginləşdirir və inkişaf etdirir.

Ü.Hacıbəylinin yaradıcılığında bir çox musiqi nömrələri muğamatın melodik inkişaf prinsipini canlandırır. Əvvəl melodik parça hər hansı məqamın intonasiyası ilə bağlıdır, diapazonu məhduddur, melodiya çox asta, ləng, eyni səslərin ətrafında hərəkət edərək, bir neçə dəfə təkrar olunur. Bu, girişdir. Sonra diapazon genişlənir, musiqi emosional cəhətdən dolğunlaşır, yuxarıya can atır, ən yüksək səsə çatır, sonra melodik xətt mayeyə (tonikaya) doğru aşağı enir.

Ü.Hacıbəyli öz əsərlərində bu prinsipi işlədərək, muğamın improvizasiyalığını nəinki müəyyən xanələrə yerləşdirə bilir, hətta onu iki, üçhissəli Avropa formalarına, sonata formasına uyğunlaşdırır. Əgər xalq mahnılarının melodik xüsusiyyətləri, onun qısa melodiylara ayrılması, variantlığı və i.a. daha sadə musiqi formalarının yaranmasına səbəb olmuşdursa (kuplet təkrarlığı və s.), sərbəst melodik xətt üzrə muğamatın inkişaf prinsipi daha mürəkkəb formalarda, məsələn təzadlı üçhissəli formada və ya sonata formasında ifadə olunmuşdur.

Yuxarıda deyilənlərə misal biz “Arşın mal alan”ın birinci pərdəsindən Əsgərin ariyasını, ikinci pərdədə Gülçöhrənin ariyalarını, üçüncü pərdədə Gülçöhrənin “Elegiya”sını və dördüncü pərdədə onun “Nalə”sini göstərə bilərik.

Muğam əsasında maraqlı üçhissəli formanın yaranmasına misal Gülçöhrə, Asya və Tellinin triosudur. Burada Ü.Hacıbəyli böyük ustalıqla trionun ortasına, yəni Gülçöhrənin solosuna, “Arşın malçı”nın leytemasını, (mövzusunun) sala bilmişdir, bununla da bəstəkar musiqinin ümumi inkişafına gözəl təzad gətirmişdir. “Arşın mal alan”da bir çox nömrələr təzadlı orta hissədən ibarət üçhissəli formada yazılmışlar. Onlardan – Əsgərin ariyası (I pərdə), Gülçöhrənin ariyası (II pərdə), Əsgərlə Gülçöhrənin dueti və Gülçöhrənin “Elegiya”sı, Asyanın mahnısı və rəq-

si (III pərdə) və misal gətirdiyimiz Asya, Telli və Gülçöhrənin triosudur. Operettada yalnız iki nömrə, Əsgərin mahnısı (II pərdə) və həmin pərdədə “Qızların xoru” iki hissəli formada yazılmışlar.

Ü.Hacıbəyli Azərbaycan xalq musiqisinin melosunun digər vacib xüsusiyyəti haqqında belə yazır: “Bizdə bir çox təsnif və el mahnıları vardır ki, onların havaları yalnız üç tonun (tonlar burada səslər, notlar mənasındadır – Z.S.) kombinasiyasından əmələ gəlir”.¹ Qeyd etmək lazımdır ki, xalq mahnılarının xüsusiyyəti yalnız onun həcmi və diapazonu ilə məhdudlaşmır.

Tersiya səsi ətrafında gəzişmə, tersiyanın əsasında sekvensiya zəncirləri və ya cavabverici cümlələrdə tersiyanın qeydə alınması, eləcə də kadensiyalarda tersiyalılıq, tez-tez üçüncü pərdədən birinciyə və alt aparıcı tondan birinci pərdəyə hərəkət və s. çox səciyyəvidir.

Ü.Hacıbəyli Azərbaycan melodiyasının bu xüsusiyyətini yalnız nəzəri cəhətdən müəyyən etməmiş və həm də onu yaradıcı surətdə inkişaf etdirmişdi. Xalq mahnılarının bu xüsusiyyəti bir bəstəkar kimi Ü.Hacıbəylinin melosunun əsasını təşkil etmişdir. Xalq mahnılarının prinsipi əsasında Ü.Hacıbəylinin də melodiyası kiçik intonasiyalardan, tersiya intervalını aşmayan intonasiya hissəciklərdən ibarətdir. “Arşın mal alan”ın ikinci pərdəsindən Əsgər və Gülçöhrənin duetini və ya Gülçöhrənin ikinci pərdədə ariyasını və bir çox musiqi nömrələrini buna misal gətirə bilərik.

Tonika üçsəsliliyi Ü.Hacıbəylinin operettalarının, bir sıra nömrələrinin əsasını təşkil edir. Qeyd edək ki, Azərbaycan ladməqam sisteminin Avropanın major-minor sistemi ilə kəsişdiyi nöqtələrdən biri də elə budur.

Tersiyalılıq çoxsəslilik üçün də zəmin yaradır. İkisəsliliyin ilk nümunələrini yaradarkən Ü.Hacıbəyli melodiyanı məhz tersiya şəklində artırır.

Beləliklə, dediklərimizə yekun vuraraq, qeyd edə bilərik ki, Ü.Hacıbəyli “Arşın mal alan”da yeni milli melodiya nümunələ-

¹ Hacıbəyov Ü. Əsərləri, II c., Bakı, 1965, s. 242.

rini yaratmışdır. Bu da ənənəvi Avropa operasına xas olan kantilena ilə xalq musiqimizin bəstəkar tərəfindən işlənmiş nümunələrinin vəhdətindən yaranmışdır. Dediğimiz kimi, “Arşın mal alan”da Ü.Hacıbəyli milli məqam sistemi ilə major-minor sistemini birləşdirərək milli harmoniya üsulunu yarada bilmişdir. Operettda o, ikisəsli instrumental faktura yaradaraq onu geniş tətbiq etmişdir. Xalq musiqisi üçün xas olan kuplet və periodla yanaşı, ikihissəli və orta hissəsi təzadlı mürəkkəb üçhissəli formadan geniş istifadə etmişdir.

Azərbaycan xalq musiqisinin digər vacib spesifikasi onun metroritmik xüsusiyyətidir. Ü.Hacıbəyli musiqisində və konkret olaraq “Arşın mal alan”da bu xüsusiyyətdən yaradıcı surətdə istifadə etmişdir.

Azərbaycan musiqisi üçün xas olan 6/8 və 3/4 və onların bir növü 3/8 Ü.Hacıbəylinin musiqi nömrələrinin metroritmik əsasını təşkil edir. İkihissəli metrin üçhissəliyə dəyişməsi ümumiyyətlə onun musiqisi üçün xasdır. Qeyd etmək lazımdır ki, bir çox hallarda bəstəkar 6/8 və 3/4 ölçüsünü vals janrına tabe edir. Məsələn, buna misal, Uvertüranı, Tellinin mahnısını, Asya, Telli və Gülçöhrənin triosunu və s. göstərmək olar.

“Arşın mal alan”da baş qəhrəmanlar Əsgər və Gülçöhrə ilə bərabər digər iştirakçılar da fərdi xasiyyətnamələrə malikdirlər. Süleyman ilə Asyanın, Cahan xala ilə Soltan bəyin, Telli və Vəlinin xasiyyətnamələri, həm onların musiqisi, həm də dialoqları o qədər populyar olmuşdur ki, artıq folklora çevrilmişdir.

Birinci pərdədə Süleymanın və Cahan xalanın kupletləri – “Çadramı sallam başıma, üz-gözümü bəzəmə, gedib sənə qız axtarıb, hər tərəfi gəzərəm”, və yaxud Süleymanın “Nədir sənin dərdin, bu nə ahu-zardır?”, ikinci pərdədə Tellinin mahnısı: “Sən o yanda, yar bu yanda”, həmin pərdədə Soltan bəyin kupletləri: “Bir at aldım, hər yana çapdım, gəl alım, maralım, dilbilməz”, üçüncü pərdədə Asyanın mahnısı “Gözəlim, yar gözəlim” və rəqsi, həmin pərdədən Vəli ilə Tellinin dueti “Qoy xanımı bəy aparıb, tezliyilə toy eləsin” və həmin duetin məşhur nəqarəti “Pulun var?”, “Var, var”, ikinci pərdədə məişət planında Qızların xoru “Arşın malçı, mal göstər”. Bütün bu nömrələri sadala-

yıb yazdıqca, qeyri-ixtiyarı hər birinin melodiyasını oxuyursan, dialoqları deyirsən, çünki bu musiqi artıq dərəcədə məşhurdur, dillərdə əzbərdir!

Qeyd etmək istədim ki, saydığımız bu nömrələrdən bəstəkar “Qızların xorun”da “Qaladan qalaya”, Tellinin mahnısında “Güloğlan”, Soltan bəyin kupletlərində “Canlar içindəki canım ay”, Asyanın rəqsində isə “Tərəkəmə” xalq melodiyalarından özünəməxsus bacarıqla istifadə etmişdir.

Operettanın ən böyük pərdəsi ikinci pərdədirsə, ən kiçiyi dördüncüdür. Bu pərdə iki nömrədən – Gülçöhrənin “Naləsi”ndən və son rəqsdən ibarətdir. Bu rəqs operettanı tamamlayır. Bu rəqsi arzularına çatmış xoşbəxt Əsgər və Gülçöhrə, Süleyman və Asya, Soltan bəy və Cahan xala, Vəli və Telli ifa edirlər. Rəqsdə Uvertüranın musiqisi istifadə edilmişdir.

Azərbaycanda “Arşın mal alan” operettasının tamaşaları böyük müvəffəqiyyət qazandı. Lakin bu müvəffəqiyyət çox tez Azərbaycanın hüduqlarını aşaraq başqa ölkələrə yayıldı. Tezliklə operetta erməni dilinə tərcümə edilib səhnəyə qoyuldu. “Arşın mal alan” dəfələrlə Bakının, Yerevanın, Tiflisin, eləcə də Orta Asiyanın müxtəlif truppaları tərəfindən ifa edildi. 1916-cı ildə operetta gürcü dilinə tərcümə edildi və Gürcüstanda tamaşaya qoyuldu. Zaqafqaziyada belə böyük şöhrət qazanan “Arşın mal alan” həmin il rus dilinə tərcümə edilib, rus səhnəsində qoyuldu.

“Arşın mal alan”ın şöhrəti bütün Şərqi yayılmış, Avropa və Amerikaya çatmışdı. Bəstəkarın “Arşın mal alan”, həm də “Məşədi İbad” operettalarının şöhrət xəritəsi geniş miqyas alırdı. Həmin əsərlərin müvəffəqiyyəti müxtəlif xalqların sənətkarlarını bu əsərlər haqqında fikir söyləməyə sövq etmişdi.

Ü.Hacıbəylinin operettaları haqqında maraqlı fikirlər söyləmiş sənətkarlardan biri də məşhur türk yazıçısı Rəşad Nuri Güntəkindir.

Məşhur romancı Rəşad Nuri Güntəkin ölkəmizdə böyük şöhrət tapmış “Çalı quşu”, “Damğa”, “Dodaqdan qəlbə”, “Yaşıl gecə” və s. romanların müəllifidir. O, həm də görkəmli dramaturq, tənqidçi, lüğət və antologiya tərtibatçısı olmuşdur. Rəşad Nuri Güntəkinin böyük bəstəkarımızın əsərləri haqqında fikirləri çox

maraqlı və qiymətlidir. Həmin fikirlər Rəşad Nurinin 1919-cu ildə “Böyük məcmuə” adlı türk sənət jurnalında dərc olunmuş məqaləsində öz əksini tapmışdır. “Azərbaycan teatri” adıyla nəşr edilmiş bu məqalə Azərbaycan artistlərinin Türkiyədəki qastrol tamaşaları münasibətilə yazılmışdır.¹

Rəşad Nuri məqaləsini aşağıdakı sözlərlə başlayır: “İki aya yaxın bir zamandan bəri şəhərimizdə qonaq olan Azərbaycan teatrını iki nöqteyi-nəzərdən əhəmiyyətə layiq bilirik. Bu kompaniya əvvəla qonşuluqda yaşayan və son illərdə böyük bir mənəvi, inkişaf istedadı göstərən millətin həyatı haqqında bizə bir fikir verəcəkdir. Bir millətin mədəni səviyyəsini, kəmalını, olan istedadını təyin etmək üçün ən əvvəl ölçü mədəni və bədii müəssisələrin olması bir qayda kimi qəbul edilmişdir. Buna görə də biz Azərbaycanın teatri haqqında məlumat almaq, oradakı həyatın digər səhifələri içində gözəl bir istedadlar vasitəsi əldə etmiş olarıq ki, bu teatrın ikinci əhəmiyyəti də bundadır”. Rəşad Nuri Ü.Hacıbəylinin operettalarını təsvir edərək belə yazır: “Arşın mal alan” yaxud “Məşədi İbad” operettalarına baxınız. Mövzularda heç bir fəvqəladəlik yoxdur. Fəqət bizim tənəkə, zopa və küfr ilə heyvan sürüsü sövq edər kimi çığır-bağırla idarə etdiyimiz səhnələri onlar nə gözəl nəğmələr, nə şayən – diqqət mülahizələr, nə səmimi lətifələrlə doldurmuşlar”.

Məqalə müəllifi yazır ki, bu əsərlərdə bugünkü həyatdan, onun xüsusiyyət, adət və ehtiraslarından çox şey var.

Rəşad Nuri Ü.Hacıbəyli operettalarının müsbət cəhətlərindən birini də xarakterlərinin tipik cizgilərə malik olmasında, obrazların gözəlliyi və sadəliyində görür.

O, Ü.Hacıbəyli operettalarının yumor səviyyəsini böyük fransız komediyanəvisi Molyerin əsərləri ilə müqayisə edir. “Azərbaycan komediyalarında Molyerin əsərlərini düşündürən sadə və mətin bir mizan vardır”. Bu sözlərin məhz Rəşad Nuri tərəfindən söylənilməsi xüsusilə diqqətə layiqdir. Çünki o, fransız ədəbiyyatını ötəri bilən şəxs deyil, bu ədəbiyyatın və fransız

¹ Güntekin Rəşad Nuri. “Azərbaycan teatri”. Türk sənət jurnalı, Böyük məcmuə, İstanbul, 1919, № 1.

dilinin dərin bilicisi, mütəxəssisi idi. Rəşad Nuri fransız ədəbiyyatının bir çox görkəmli nümunələrini türk dilinə tərcümə etmişdir.

Böyük türk şairi Nazim Hikmət Rəşad Nuri haqqında yazırdı ki, fransız ədəbiyyatı və şəxsən Alfons Dode, Anatol Frans, Emil Zolya kimi yazıçılar ona böyük təsir göstərmişlər. Bütün bunları nəzərə alaraq Rəşad Nuri Azərbaycan operettalarına verdiyi qiymət, onları Avropa ədəbiyyatının klassik nümunələri, o cümlədən Molyer pyesləri ilə müqayisə etməsi xüsusi əhəmiyyət kəsb edir. Doğrudur, Rəşad Nuri onu da qeyd edir ki, bu operettalara Avropa sənəti nöqtəyi-nəzərindən baxmaq düzgün olmazdı. Uzun tarixi olan yüksək Avropa teatr nöqtəyi-nəzərindən baxdıqda gənc Azərbaycan teatrının müəyyən kəsir cəhətləri görünür. “Fəqət şəfqət və sadəlik bu əskiklikləri emal etdirən və unutduran məziyyətdir”.

Azərbaycan operettalarının başqa bir mühüm məziyyətini Rəşad Nuri onların realizmində, gerçəkliyində görür: “Sənət əsəri üçün şərt olan həyat, həm də bugünkü şəklində Azərbaycan əsərlərində mövcuddur”. Yazıçı operettaların dili üzərində də xüsusi dayanır. Onun fikrincə, Ü.Hacıbəyli operettalarının dili canlı və duzlu xalq dilidir. Bu məqalədə müəllif bəstəkarın operettalarından çıxış edərək daha geniş estetik ümumiləşdirmələrə də müraciət edir. O, sənətdə millilik və beynəlmillik məsələsinə dair maraqlı mülahizələr söyləyir. “Teatr qaydaları və çərçivəsi etibarilə ümumi və beynəlmilləl bir sənətdir. Fəqət ruhu etibarilə mütləq doğulduğu və aid olduğu mühitin qoxusuna malik olmaq, oradakı həyatla yaşamaq iqtidarındadır. Hər məmləkətin əlaqədar edə biləcək və başqa millətlərə aid əsərləri təqlidindən doğacaq əsərləri də məqbul ola bilər. Fəqət əsl sənət tamaşanın ümumi və beynəlmilləl qaydalarına riayətə qalmaqla bərabər bütün şirəsini öz torpağından alır. Bu etibarla Azərbaycan teatrı hər yaşayan mövcud kimi böyüklərə və təkamül etməyə namizəd bir sənətdir”.

Göründüyü kimi hələ o dövrdə Rəşad Nuri Ü.Hacıbəyli sənətinin ən əsas cəhətlərindən birini – doğma zəminlə bağlılıq və eyni zamanda başqa xalqlara anlaşıqlı olmaq prinsipini düzgün qiymətləndirmişdi.

Rəşad Nurinin Ü.Hacıbəylinin operettaları haqqında məqaləsi istər musiqi tariximizin, istərsə də Azərbaycan-Türkiyə mədəni əlaqələrinin tədqiqatı üçün böyük əhəmiyyətə malikdir.¹

Artıq inqilabdan əvvəlki illərdə böyük şöhrət qazanmış “Arşın mal alan” sonrakı dövrdə də özünün tərəvətini və gözəlliyini itirməmişdi. Komediya gülüş hədəfinə alınan köhnə adətlər keçmişdə qalsalar da, Ü.Hacıbəylinin əsəri əski SSRİ-nin səhnələrini gəzərək Moskvada (Stanislavski və Nemiroviç – Dançenko adına musiqi teatrında – 1932), Orta Asiya respublikalarında, Zaqafqaziyada və başqa yerlərdə, 60-dan artıq ölkənin 120-dən çox səhnəsində qoyulmuşdur. 70-dən artıq dilə çevrilərək Ü.Hacıbəylinin təkrarsız musiqisi səslənmişdir. Uğurlu tamaşalardan biri - Polşa tamaşası “Çadra altında məhəbbət” adlanırdı.

“Arşın mal alan”ın librettosu ingilis, rus, ukrayna, belarus, gürcü, erməni, türk, fars, Çin, polyak, bolqar, hətta udin və s. dillərə tərcümə edilmişdir. “Arşın mal alan” Nyu-York, Çikaqo, Boston, Filadelfiya, Paris, London, Berlin, Ankara, Tehran, Qahirə, Varşava, Sofiya, Pekin və s. şəhərlərdə tamaşaya qoyulmuşdur. “Arşın mal alan” 1938-ci ildə Moskvada Azərbaycan incəsənəti dekadası vaxtı göstərilmişdir. Rolları ifa edənlər: Bülbül (Əsgər), S.Mustafayeva (Gülçöhrə), H.Rzayeva (Telli), Ə.Anatollu (Vəli), Ə.Hüseynzadə (Soltan bəy) olmuşdur. Tamaşanın rejissoru İ.Hidayətzadə idi.

“Arşın mal alan”ın ekran həyatı da çox maraqlı olmuşdur. Bu operetta əsasında ilk bədii film 1916-cı ildə Piron qardaşlarının “Filma” səhmdar cəmiyyətinin rejissoru B.Svetlov tərəfindən çəkilmişdir. Rolları Ə.Hüseynzadə (Soltan bəy), H.Sarabski (Əsgər), Ə.Ağdamski (Gülçöhrə), J.Nərimanov (Cahan xala), M.Əliyev (Süleyman bəy) və b. ifa etmişdilər. Film səssiz idi, onu xalq çalğı alətləri müşayiət edirdi. C.Qaryağdıoğlu və b. xanəndələr operettadan ariyalar oxuyurdular. 1917-ci ildə Peterburqdan gəlmiş Q.Belyakov “Arşın mal alan”ı yenidən ekranlaşdırdı. Film həmin ilin 20 aprelində ekrana buraxıldı və cəmi iki

¹ Bu məqalənin ilk dəfə məlum olması və Üzeyirşünaslığa daxil edilməsi bu sətirlərin müəllifinə məxsusdur.

gün göstərildi. Çox zəif alınmış bu film Hacıbəylinin təkidi ilə ekrandan götürüldü. Filmdə həvəskar aktyorlar çəkilməmişdi və Belyakov bu filmi Hacıbəylinin xəbəri və icazəsi olmadan çəkmişdi. 1937-ci ildə “Arşın mal alan” ABŞ-da rejissor R.Manulyan tərəfindən ekranlaşdırılmışdı, amma bu filmdə əsərin müəllifi Ü.Hacıbəylinin adı göstərilməmişdi.

1945-ci ildə Bakı kinostudiyasında (indiki Azərbaycanfilm) çəkilmiş ağ-qara, musiqili-film dünyada geniş şöhrət qazandı. Ssenari müəllifi Sabit Rəhman, quruluşcu rejissorlar R.Təhmasib və N.Leşşenko, operatorlar Ə.Atakişiyev və M.Dadaşov, musiqi redaktoru Niyazi idi. Baş rollarda R.Behbudov (Əsgər)*, L.Cavanşirova-Bədirbəyli (Gülçöhrə), Ə.Hüseynzadə (Soltan bəy), M.Kələntərli (Cahan xala), L.Abdullayev (Vəli), İ.Əfəndiyev (Süleyman bəy), F.Mehraliyeva (Telli) və b. çəkilməmişdir. “Arşın mal alan” filminə görə H.R.Təhmasib, H.Leşşenko, R.Behbudov, L.Cavanşirova (Bədirbəyli), Ü.Hacıbəyli, Ə.Hüseynzadə, M.Kələntərli və L.Abdullayev (1946-cı ildə) Stalin mükafatına layiq görülmüşlər.

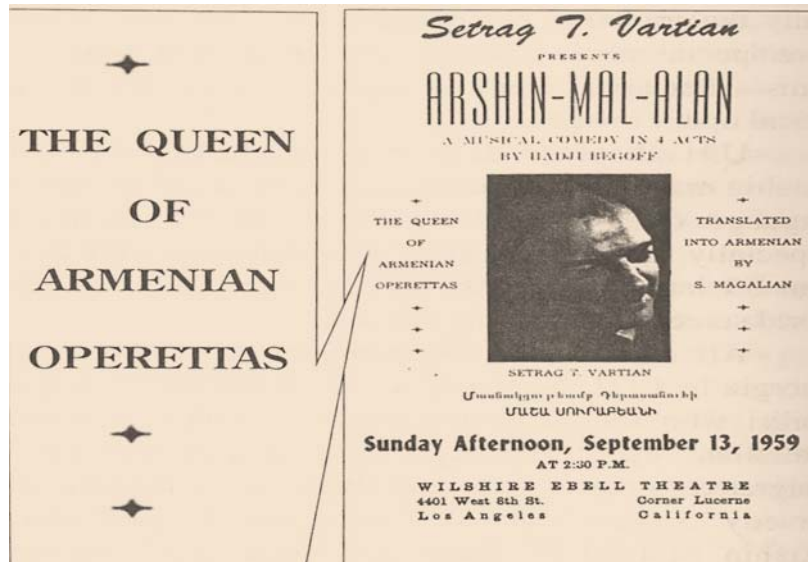
1965-ci ildə “Arşın mal alan” operettası Bakıda yenidən ekranlaşdırılmışdır. Rejissor T.Tağızadə tərəfindən çəkilmiş bu film (ssenari müəllifləri M.Dadaşov və T.Tağızadə) rəngli idi.

* Rəşid Məcid oğlu Behbudov (1915-1989) məşhur müğənni (lik soprano), musiqi-teatr xadimi və ictimai xadim olmuşdur. Ü.Hacıbəylinin “Arşın mal alan” operettasında yaratdığı Əsgər rolunu o, həm Azərbaycan Opera və Balet teatrında, həm də K.Ş.Stanislavski və V.İ.Nemiroviç-Dançenko ad. Moskva Dövlət Musiqili teatrının səhnəsində böyük uğurla ifa etmişdir.

O, 1973-cü ildə “Arşın mal alan” operettasının qrammofon valına yazılışında da Əsgərin partiyasının ifaçısı olmuşdur. Behbudov yaratdığı və rəhbəri olduğu Mahnı teatri ilə dünyanın bir çox ölkələrində konsert verərkən Əsgərin ariyası mütləq müğənninin repertuarında olmuşdur və konsertlərin daha da uğurlu keçməsinə kömək etmişdir. Behbudovun yaratdığı Əsgər rolunu Üzeyir bəy özü də çox bəyənmişdir. Bu rol onun yaradıcılığının zirvəsi idi. Doğrudur, müğənninin yaratdığı Balaş surəti və partiyası da (F.Əmirovun “Sevil” operasında) çox uğurlu olmuşdur. Rəşid Behbudov 1945-ci ildə çəkilmiş “Arşın mal alan” filminə görə digər əsas ifaçılarla birlikdə Stalin mükafatına layiq görülmüşdür. Rəşid Behbudov 1957-ci ildə Azərbaycanın Xalq artisti, 1959-cu ildə SSRİ Xalq artisti, 1980-ci ildə Azərbaycan Dövlət mükafatı ilə təltif edilmişdir.

Filmin musiqi redaktoru F.Əmirov idi. Baş rolları H.Məmmədov (Əsgər), L.Şıxlinskaya (Gülçöhrə), H.Yegiazarov (Süleyman), A.Qurbanov (Soltan bəy), N.Məlikova (Cahan xala), S.İbrahimova (Telli) və b. ifa etmişlər.

Ü.Hacıbəylinin “Arşın mal alan” operettasının ermənilər arasında uğurunun da ayrıca tarixçəsi vardır. Hələ 1915-ci ildə “Arşın mal alan”ı erməni dilinə tərcümə edən, Tiflisdə yaşayan S.Maqalyan fəmilialı erməni, 1921-ci ildə Gürcüstanda Sovet hakimiyyəti qurulduqdan sonra Türkiyəyə, oradan Yunanıstana, daha sonra da ABŞ-a mühacirət etmiş və gedərkən “Arşın mal alan” operettasının partiturasını da özü ilə aparmışdır. ABŞ-da o, “Arşın mal alan”ı tamaşaya qoymuş və böyük qazanc əldə etmişdir. Bir sıra ştatlarda, şəhərlərdə – Los Anjeles, Çikaqo, Boston və s. böyük uğurla gedən “Arşın mal alan”ın proqramlarında Ü.Hacıbəylinin adının göstərilməsinə baxmayaraq əsəri təqdim edənlər Setraq Vartyan və tərcüməçi S.Maqalyan “Arşın mal alan”ı həmin afişalarda “erməni operettalarının kraliçası” adlandırmışlar (bu sözlərin yazıldığı həmin afişanı oxuculara təqdim edirik).



Belə məlum olur ki, ermənilər nəinki “Arşın mal alan”ı mənimsəmiş, eləcə də Ü.Hacıbəylinin özünü də “özəlləşdirmişlər”. Həmin afişada Azərbaycan bəstəkarı, əsərin müəllifi Ü.Hacıbəylinin adının olmasına baxmayaraq, “Arşın mal alan”ın “erməni operettasının kraliçası” adlandırılması yalnız təəccüb və hiddət doğura bilər. Ermənilərin mənimsəmə, oğurlama, özəlləşdirmə metodu və prinsipi addım-addım, arşın-arşın, mərhələ-mərhələ həyata keçirirdi. 30-cu illərdə ABŞ-da ermənilər tərəfindən çəkilmiş “Arşın mal alan” filmində artıq Ü.Hacıbəylinin adı heç yerdə yoxdur.

1942-ci ildə Azərbaycanın bir sıra yazıçıları və mədəniyyət işçiləri, şair Osman Sarıvəlli, rejissor Şəmsi Bədəlbəyli və başqaları İranda olarkən Təbriz, Rəşt və başqa şəhərlərdə bədii və professional cəhətdən zəif “Arşın mal alan” filminə baxmış, Bakıya qayıdanda bu haqda Üzeyir bəyə məlumat vermişlər. Ü.Hacıbəyli də bu haqda Azərbaycanın o zamanki rəhbəri M.C.Bağirova aşağıdakı məktubla müraciət etmişdir.

Azərbaycan MK KP katibi yoldaş Bağirova M.C.

Bizim bir sıra yazıçılarımız və incəsənət işçilərimiz (Osman Sarıvəlli, Məmməd Əkbər, Şəmsi Bədəlbəyli və başqaları) mənə xəbər vermişlər ki, 1942-ci ildə İranın Təbriz və digər şəhərlərində olarkən, Amerikada erməni dilində çəkilmiş “Arşın mal alan” kino-filmi 1942-ci ilin martın əvvəllərindən Təbriz şəhərinin “Məhr” və “Dədəban” kinoteatrlarında, Rəştdə və digər şəhərlərdə görmüşlər. Onların dediyinə görə, ssenarinin zəif və çəkilişin keyfiyyətinin aşağı olmasına baxmayaraq film böyük müvəffəqiyyətlə gedir. Onların dediyinə görə, filmdə bütünlüklə mənim musiqimdən istifadə edilmişdir. Komediyanın süjet xətti, iştirakçıların adları (Əsgər, Vəli, Asya və b.) dəyişdirilməmişdir. Lakin heç yerdə əsərin əsl müəllifinin adı göstərilməmiş, əksinə musiqinin “müəllifi” kimi naməlum Kuşnaryov çıxış etmiş, ssenari müəllifi Manukyan və rejissor Tiqranov göstərilmişdir. Ona baxmayaraq ki, filmdəki hadisələr İrana köçürülmüşdür, bütün ifaçıların geyimləri Azərbaycana məxsusdur (papaq, çuxa, arxalıq və s.). Deyilənlərə görə, “Arşın mal alan” musiqili komediyası çox zəif teatr tamaşası səviyyəsində çəkilmişdir və filmin xarici ölkələrdə bu cür təhrif edilmiş şəkildə göstərilməsi təbii təəssüf doğurmaya bilməz.

Açıq plagiatlığın mövcudluğunu və xarici ölkə tamaşaçılarından əsərin əsl müəllifinin – Sovet vətəndaşının familiyasının gizlədilməsini qeyd edərək, yuxarıda göstərilən fakt haqqında Sizə məlumat verməyi zəruri hesab edirəm.

“Arşın mal alan” musiqi komediyasının müəllifi

SSRİ-nin Xalq artisti, professor Üzeyir Hacıbəyov.

Nəhayət, ölkənin (SSRİ-nin) rəhbəri İ.V.Stalinə bu haqda məlumat verildikdə, onun göstərişi ilə 1945-ci ildə “Azərbaycanfilm” studiyasında təcili “Arşın mal alan” filmi çəkilmiş və bütün dünyada şöhrət qazanmışdır.

Filmin müvəffəqiyyətində şübhəsiz ki, uğurlu aktyor tərkibinin rolu böyükdür və ilk növbədə SSRİ-nin Xalq artisti Rəşid Behbudov Əsgər rolunun parlaq, təkrarsız ifaçısı kimi qeyd olunmalıdır. Sonrakı konsert fəaliyyətində də Rəşid Behbudov həm ölkəmizdə, həm də xaricdə həmişə repertuarına “Arşın mal alan”dan musiqi nömrələrini salırdı və bununla da həm konsertinin uğurunu, həm də əsərin şöhrətini daha da artırırırdı.

“Arşın mal alan”ın səhnə və ekran həyatı çox zəngin olmuşdur. O, dəfələrlə qrammofon vallarına da yazılmışdır (Azərbaycan, rus, fars dillərində). Əsərdə Gülçöhrə partiyasının gözəl ifaçılarından Xalq artistləri Fidan və Xuraman Qasımovaları xüsusi qeyd etmək lazımdır. Musiqili komediyanın yeni redaksiyası Niyaziyə məxsusdur.

Mən arxivdə işləyərkən, “Arşın mal alan”ın hətta baletinin klavirinə də rast gəldim. Görünür, “Arşın mal alan”ı balet şəklində görmək istəyənlər də varmış. Amma bildiyimiz kimi bu hələ ki, həyata keçməmişdir. Şübhəsiz ki, “Arşın mal alan”ın ölməz musiqisinə hələ dəfələrlə müraciət ediləcəkdir.

Dahi bəstəkarımız Üzeyir Hacıbəylinin dünya şöhrətli “Arşın mal alan” əsərinin şöhrət xəritəsi bu gün də artmaqda və genişlənməkdədir.

Operetta böyük uğurla Avstriyanın Vyana şəhərində qoyulmuş (həmin şəhərin gözəl parkında Üzeyir bəyin büstü ucaldılmışdı), Amerikanın Los Anjeles şəhərində göstərilmiş, Türksöyün xətti ilə Parisdə nümayiş etdirilmişdir.

Dahi bəstəkarın digər əsərləri üçün də belə zəngin səhnə və ekran həyatı arzulayırıq.



“Arşın mal alan” operettasının Vyana tamaşasından səhnə:
Gülçöhrə – Cloth Peddler, Əsgər – Ramin Dustda

IV fəsil

“Koroğlu” operası

Azərbaycan opera sənətinin banisi, dahi bəstəkar Üzeyir Hacıbəylinin şah əsəri – “Koroğlu” haqqında ön sözü onun tələbəsi, dövrümüzün böyük bəstəkarı Qara Qarayevin fikri ilə başlamaq istərdik: “Koroğlu” operası parlaq əsərdir. O, böyük şəxsiyyətin məhsuludur və eyni zamanda dərin milli, kökündən milli əsərdir”¹.

Üzeyir Hacıbəyli milli musiqi sənətimizdə opera janrının klassik nümunələrini yaratmışdır. Ü.Hacıbəylinin yaradıcılığının zirvəsi olan “Koroğlu”, qəhrəmani-epik operanın parlaq nümunəsi kimi opera sənətinin qiymətli nailiyyətlərindəndir. Əsl xalq ruhu ilə aşlanmış, Azərbaycan melosunun bütün zənginliyi ilə rəvnəqlənmiş “Koroğlu” operası rus və qərb klassik qəhrəmani-epik opera ənənələrini layiqincə davam etdirir. Bu möhtəşəm əsərin bir çox xüsusiyyətləri – harmonik və polifonik dili, onun alətləşdirilməsi, simfonik fraqmentləri musiqimizin sonrakı inkişafında mühüm rol oynamışdır.

Qeyd edək ki, 1938-ci ildə Moskvada Azərbaycan incəsənəti ongünlüyü ərəfəsində “Leyli və Məcnun”dan “Koroğlu”ya qədər” keçilən yolu Üzeyir Hacıbəyli təkcə Azərbaycan operasının otuzillik tarixi deyil, həm də özünün şəxsi yaradıcılıq yolu adlandırmışdır.

“Leyli və Məcnun”dan sonra Ü.Hacıbəyli bir neçə opera və operetta, kamera-instrumental əsərlər, orkestr üçün musiqi, mahnılar yazmışdır. Qəhrəmani mövzuda opera yaratmaq ideyası Ü.Hacıbəyli illər boyu düşündürmüşdür. Əvvəllər o, Firdovsinin “Şahnamə”si üzrə “Dəmirçi Gavə” operası yazmaq fikrinə düşür. Lakin tezliklə bəstəkar, yazıçı və dramaturq M.S.Ordubadiyə planlarının dəyişilməsini xəbər verir. M.S.Ordubadi ilə söh-

¹ Караев К. Посвящение Октябрю. “Советская музыка”, 1967, № 11, с. 26.

bətdə o belə deyir: “Bəzən yaxşı bir iş üçün böyük zəhmətləri qurban etməyin də eybi yoxdur. Biz “Dəmirçi Gavə” operasının əvəzinə elə bir əsər yaratmalıyıq ki, onunla xalqımızın varlığına qəhrəmanlıq ruhu aşılamaq mümkün olsun”¹.

Üzeyir Hacıbəylinin yaradıcılıq qələbəsi, əsl novatorluğu həm də ondan ibarətdir ki, o, ilk dəfə Azərbaycan musiqisində qəhrəmani-epik opera janrını yaratdı. Folklor əsaslanaraq, dastan ruhunu mənimsəyərək, Ü.Hacıbəyli milli musiqidə irimiqyaslı formaya malik, xalq qəhrəmani opera janrında yazılmış vətənpərvərlik, məişət, satirik-yumoristik üslubların vəhdətindən ibarət opera nümunəsi yarada bildi.

Ü.Hacıbəyli “Koroğlu” operasında xalqın ədəbi və musiqi irsini böyük ustalıqla üzvi surətdə birləşdirdi. Bəstəkar özü yazırdı ki, operanın əsasını xalq qəhrəmanı Koroğlu haqqında məşhur dastan təşkil edir. Koroğlu yerli feodallara, həm də xarici işğalçılara qarşı barışmaz mübarizə aparmışdır. Azərbaycan aşığıları bu günə qədər Koroğlu haqqında oxuyurlar, onun azadlığa məhəbbətini, ədalətini, dövlətlilərə və işğalçılara nifrətini, xanlara və padşahlara qarşı amansız mübarizəsini tərənnüm edirlər.

“Koroğlu” haqqında Yaxın Şərq ölkələrində bir sıra dastanlar, hekayələr yazılmışdır. Koroğlu haqqında yüzlərcə nənə öz nəvələrinə nağıl söyləyir, yüzlərcə aşiq məclislərdə oxuyur. Koroğlu xalqın dilində əzbər olmuşdur”².

“Koroğlu” operası üzərində Ü.Hacıbəyli 1932-ci ildən 1936-cı ilə qədər işləmişdir. XVI-XVII əsrlərdə Azərbaycan xalqının milli azadlıq mübarizəsi haqqında, aşiq dastanının motivləri əsasında opera yazmaq ideyasını Ü.Hacıbəyliyə H.İsmayılov vermişdir, o da librettonun müəllifi idi, şeirləri M.S.Ordubadinin idi, mətnin yazılışında isə əsas rol bəstəkarın özünəməxsus olmuşdur.

Operanın librettosu ilə ilk mənbənin mətni arasında bəzi uyğunsuzluqlar vardır ki, bu da təbiidir, çünki böyük dastanın bütün obrazlarını və süjet motivlərini operaya yerləşdirmək mümkün deyildi. Məsələn, dastanın təsviredici yerləri – Koroğlunun

¹ Ordubadi M.S. Böyük sənətkar barəsindəki xatiratım. Azərb. EA-nın Xəbərləri, B., № 2, s. 89.

² Hacıbəyov Ü. Sovet xalq operası, Əsərləri, II c., B., 1965, s. 265.

qocalığı, onun yürüşləri və ölümü, eləcə də baş qəhrəmanın obrazı ilə bağlı əsərin nağıl – mifoloji epizodları (Koroğlunun əfsanəvi nəvəsi, Misri qılıncı, qanadlı Qıratı və s.) librettoda yoxdur. Operada istifadə olunmuş dastanın bütün süjet motivləri realistik cəhətdən mənalandırılmışdır. Əsərdə qəhrəmanı – dramaturji hərəkət xətti – kəndlilərin feodallara qarşı mübarizəsi ön plana çəkilmişdir. Dastanda fərdi xasiyyətnamə almış xalqın nümayəndələri olan Dəli Həsən, Dəmirçi oğlu və başqaları, librettoda kəndlilərin obrazında ümumiləşdirilmişdir. Operada Nadir, Vəli, Eyvaz və Polad xalqın nümayəndələri kimi verilmişdir.

Nigar və Həmzə bəyin obrazlarında da bəzi dəyişikliklər olmuşdur. Dastanda Nigar Həsən xanın qızıdır. Librettoda Koroğlu xanın sarayında Həmzə bəyi öldürür.

Dastandan fərqli olaraq, operada Nigar kəndli qızıdır. O, Koroğlu ilə bərabər işğalçılara qarşı mübarizə aparır.

Dastanda Koroğlu ilə Nigarın öz uşağı yoxdur, onlar Eyvazı oğulluğa götürmüşlər, librettoda isə Eyvaz Nigarın qardaşıdır. İlk mənbə ilə olan bu uyğunsuzluqlar dastanın ümumi ideyasını, sosioloji-tarixi istiqamətini və əhəmiyyətini dəyişməmişdir.

Ü.Hacıbəyli M.S.Ordubadi ilə söhbətində belə demişdir: “Sən bilirsən ki, Koroğlunun qəhrəmanlıq siması müxtəlif variantlar içərisində itib getmişdir. Koroğlu kimi sabatlı bir üsyançını orta əsrlərə məxsus bir çapğın və eşqbaz kimi qələmə verirdilər. Buna görə də biz Koroğlu epoxasının siyasi və ictimai mündərcəsinə yazdığımız operada aydınlaşdırmalıyıq. Xalqımız Koroğlunun möhkəm bir qəhrəman olduğunu, öz əsrinin məşhur üsyan təşkilatçısı kimi feodallara qarşı mübarizə apardığını səhnədə görməlidir”¹.

Ü.Hacıbəyli operanın librettosunda özünün dəqiq dramaturji konsepsiyasını vermişdir. “Koroğlu” operasının premyerası günü – 1937-ci il aprelin 30-u Azərbaycan musiqi sənətinin bayramına çevrilmişdir. Operanın ilk tamaşası Bakıda M.F.Axundov adına Opera və Balet Teatrında olmuşdur.

¹ Ordubadi M.S. Böyük sənətkar barəsindəki xatiratım. Azərb. EA-nın Xəbərləri, B., № 2, s. 90.

Tamaşanın quruluşu İ.Hidayətzadənin, bədii tərtibatı R.Mustafayevin idi. Koroğlu obrazını bu rolun klassik ifaçısı Bülbül yaratmışdır (o, bu rolu 400 dəfədən artıq ifa etmişdir)*.



Bülbül Koroğlu rolunda

* Bülbül məşhur müğənnidir (Murtuza Rza oğlu Məmmədovun təxəllüsüdür 1897-1961, lirik-dramatik tenor). Uşaq yaşlarından gözəl səsinə və təkrarsız zəngünlərinə görə “Bülbül” adını almışdır. O, 20-ci illərdə opera truppasının solisti kimi Ü.Hacıbəylinin “Leyli və Məcnun” və “Əsli və Kərim” operalarında İbn Səlam və Kərim rollarını ifa etmişdir. 1927-ci ildə Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasını bitirdikdən sonra Bülbül təhsilini davam etdirmək üçün İtaliyaya, Milana oxumağa getmişdir.

Ü.Hacıbəyli “Koroğlu” operasını yazarkən məhz Bülbülün səsinə nəzərən alıb yazmışdır. Bülbül Koroğlu surətinin və partiyasının təkrarsız və əvəzsiz ifaçısı olmuşdur. O, bu rolu 400 dəfədən artıq ifa etmişdir.”Koroğlu” operası müğənninin yaradıcılığının zirvəsidir, həm də Azərbaycan Dövlət Opera və Balet teatrının tarixində böyük hadisədir. Bülbülün Azərbaycan bəstəkarlarının kamera instrumental əsərlərinin məşhurlaşmasında da böyük rolu vardır. Ü.Hacıbəylinin musiqi-qəzəlləri – “Sənsiz” və “Sevgili canan” Bülbülün ifasında böyük ustalıq və təkrarolunmaz boyalarla verilmişdir.

Bülbül 1938-ci ildə SSR Xalq artisti, 1940-ci ildə professor, 1950-ci ildə Stalin mükafatına layiq görülmüşdür.

Nigar G.İsgəndərova, prima balerina Q.Almaszadə idi. Tamaşaşa Ü.Hacıbəyli özü dirijorluq edirdi. Sonralar operanın parlaq təfsirçisi dirijor Niyazi olmuşdur. Uzun müddət operaya Ə.Həsənov dirijorluq etmişdir.¹

¹ Operanın məzmunu belədir: Azərbaycanın dağlıq hissəsində mənzərəli yerdə dövlətli feodal Həsən xan hökmranlıq edir. O, özünün qəddarlığı ilə təhkimçi kəndliləri dəhşətə gətirir. Həsən xan dostu türk feodalı Ehsan paşanı gözləyir. O, qonağına hədiyyə olaraq ilxısında ən yaxşı atı bağışlamaq istəyir. Bu məqsədlə o, İbrahim xanı qoca mehtər Alinin yanına göndərir. Alinin ilxını guya qəsdən otlığa sürməsindən qəzəblənmiş xan mehtərin gözlərini çıxarmaq əmrini verir. Rövsənin sevgilisi Nigar Həsən xanın bu yeni cinayətini ona xəbər verir. Kəndlilərin sevimli aşığı, Alinin oğlu Rövsənin adı bundan sonra "Koroğlu" qalır. O, həyəcana gəlmiş kəndlilərlə dağlara çəkilib və istismarçılara qarşı qiyam qaldırır.

Özünün cəsur hücumları ilə Koroğlu feodalları dəhşətə gətirir. Həsən xan başa düşür ki, təkbəşinə Koroğlu ilə bacarmayacaq və Ehsan paşa ilə ittifaqa girir. Bu münasibətlə o, sarayda qonaqlıq düzəldir. Həsən xan Koroğluya qarşı böyük qoşun göndərmək istəyir. Lakin saray təlxəyi onun bu fikrinə gülür və öz planını təklif edir. Koroğlunu tutmaq üçün onun Qıratını oğurlamaq kifayətdir. Onda Koroğlu özü sevimli atının dala saraya gələcək. Həsən xan təlxəyin təklifini bəyənilir. Həmzə bəy bu hiyləgər tədbiri yerinə yetirməyə hazırdır, yalnız o şərtlə ki, xan Koroğlunun sevgilisi gözəl Nigarı ona versin. Həsən xan razılıq verir.

Düşmənlərin niyyətini bilən Nigar, Koroğluya xəbər vermək üçün qardaşı Eyvazı Çənlibelə göndərir.

Çənlibelin dağlarında qiyamçılar özlərinin azad və müstəqil həyatlarını bayram edirlər. Onlar təntənəli surətdə sevimli qəhrəman Koroğlunu xan qoşunları üzərində növbəti qələbədən sonra salamlayırlar. Ümumi təntənə vaxtı özünü yolcu kimi qələmə verən və sığınacaq istəyən xain Həmzə bəyin yalvarışları eşidilir. Elə həmin gecə ildirəm və tufandan istifadə edərək, Koroğlunun ona tapşırdığı sevimli Qıratını oğurlayır.

Həmzə bəy əfsanəvi Qıratı Həsən xanın hüsuruna gətirir. Bu münasibətlə Həsən xan qonaqlıq edir. Sarayda şənlik vaxtı aşiq paltar geymiş Koroğlu içəri daxil olur. O, aşiq mahnıları oxuyur, Qıratı gördükdə isə başı oxumağa elə qarışır ki, içəri girmiş Həmzə bəyi görmür. Xain Həmzə bəy Koroğlunu tanıyır və bunu Həsən xana xəbər verir. Koroğlunu tutub ağaça sarıyırlar.

Həsən xanın əmri ilə Nigarı gətirirlər. Həsən xan Nigara deyir ki, bundan sonra o, Həmzə bəyindir. Xanın adamları Çənlibelin yolunda Nigarın qardaşı Eyvazı da tutmuşlar. Nigar qəzəblə Həsən xanın cinayətlərinə qarşı çıxış edir. Buna cavab olaraq Həmzə bəy qılıncını Nigarın başı üstə sıyırır. Koroğlu zəncirini qıraraq Həmzə bəyi öldürür, atına minərək aradan çıxır. Həsən xan

Ü.Hacıbəylinin dediyi kimi, “Koroğlu” operasının “əsas iştirakçıları xalq və onun nümayəndələridir”. Bu cəhətdən o, böyük rus bəstəkarları M.İ.Qlinkanın, A.P.Borodinin, M.P.Musorqskinin operaları ilə bir sırada durur.

Xalqın obrazını biz operanın birinci, üçüncü və beşinci pərdələrində görürük. Bu pərdələrin rəqslə xor səhnələrində Azərbaycan xalqının qəhrəmanlığı gözəl açılmışdır. Operanın artıq birinci pərdəsinin monumental səhnələrində xalq müxtəlif mərhələlərdə göstərilmişdir. Pərdənin əvvəlində xalq “bu gözəl təbiət, bu şən mənzərə” xorunda məzlum kimi, sonra “Gərək bu gün edək qiyam” xorunda qəzəblənmiş və nəhayət, “hər bir yerdən, ... qalxsın üsyan” xorunda üsyankar kimi verilmişdir. Üsyan qaldırmış, azadsevər xalqın parlaq obrazını Ü.Hacıbəyli operanın üçüncü pərdəsində, məşhur “Çənlibel” xoru ifa edilən səhnədə, “Cəngi” rəqsində və “Əhdnamə” xorunda yaratmış, şadlıq edən xalqın obrazını canlandırmışdır. “Koroğlu”nun monumental xalq səhnələrinin mühüm səciyyəvi xüsusiyyətlərini qeyd etmək istərdik. Operada baş verən hadisələr uzaq keçmişlərə, XVI-XVII əsrlərə aid olsa da, Azərbaycan xalqının öz müstəqilliyi uğrunda mübarizəsi onun qəhrəmanı xüsusiyyətlərinin bədii ümumiləşdirilməsi kimi qavranılır. Ü.Hacıbəyli “Koroğlu” operasında leytmotiv prinsipindən geniş istifadə edərək, ardıcıl opera dramaturgiyasına nail olmuşdur. Bəstəkar “Koroğlu” əsərindəki işi haqqında danışarkən qeyd edirdi ki, “operada leytmotiv sistemi dəxi keçirilmişdir. Bunlardan biri operanın əvvəlində başlanır və sonra tez-tez təkrar edilir, bu leytmotiv kəndli kütlələrinin məzlum halını göstərir və hər dəfə xanın zülm və sitəmindən söz açıldığı zaman eşidilir.

İkinci leytmotiv xalqın gizli, lakin hər dəqiqə partlamağa hazır olan revolyusion həyəcanını göstərir. Bu leytmotiv hər dəfə

Nigarı, Eyvazı və Koroğlunun qaçmasına kömək edən Poladı həbs edir, edam barəsində əmr verir.

Şəhər meydanında edama hazırlıq görülür. Camaat yığışır. Hamı xanın qəddarlığından qəzəblənmişdir. Koroğlu öz dəliləri ilə meydana daxil olur. Həbs olunanları azad edir. Xalq öz qəhrəmanını və xilaskarını salamlayır, qələbəni bayram edir.

xalqın narazılığını, Koroğlunun qisasını xana xatırladır”¹.

Xalq səhnələri “Koroğlu operasının ən yaxşı səhifələrindəndir. Üçüncü pərdədəki məşhur “Çənlibel” xoru polifonik üslubun yüksək nümunəsidir. Bu xor üçün bəstəkar elə mövzu seçmişdir ki, o özlüyündə milli səslənmə ilə polifonik inkişaf üçün böyük imkanlar yaradır. Mövzunun əsas dayaq səslərini aşiq musiqisinə xas olan kvarta-kvinta səslənmələri təşkil edir. Milli polifoniyanın vacib tərkib hissəsi kimi kontrapunktun rolu haqqında Ü.Hacıbəylinin nəzəri fikri də öz əməli həllini bu xorda tapmışdır.

S. 38 **Alla marcia**

QOCALAR

Çən - li - bel öl - kəm hər ye-ri möh-kəm, möh - kəm

Alla marcia

B. 39

quş ke-çə bil-məz bu sən - ger-lə - rin üs - tün - dən.

¹ Hacıbəyov Ü. “Koroğlu” operası. Əsərləri, II c., B., 1965, s. 267.

Xalq qəhrəmanı, cəngavər Koroğlunun surətində Azərbaycan xalqının ən gözəl xüsusiyyətləri – Vətənə hədsiz sədaqəti, mərdliyi, düşmənlərlə barışmazlığı, dostlara vəfası, kasıblara, uşaqlara, qocalara, qadınlara qayğısı, başqa xalqlarla dostluğu, müdrikliyi, şairənəliyi və s. ifadə olunmuşdur.

Koroğlu obrazı xalq həyatının geniş fonunda verilmişdir. O, baryefə bənzər ön planda, qabarıq şəkildə çıxış edir. Koroğlu xalq qəhrəmanı və aşıqdır, buna görə onun obrazı aşiq musiqisinin üslub xüsusiyyətləri və formaları ilə səciyyələnir. Məsələn, Qırata həsr edilmiş mahnı aşiq janrı olan “Gözəlləmə” üstündə yazılmışdır.



Bülbul Koroğlu rolunda



The image shows two systems of a musical score for the opera "Koroğlu". Each system consists of a vocal line (labeled "K o.") and a piano accompaniment. The first system includes the lyrics "dar - də sal - dın ca - nı - mı. A - la - göz - lər." and is marked with a box containing the number 125. The second system includes the lyrics "dad - lı söz - lər, qa - ra - qaş - lar iş - və naz - lar," and is marked with a box containing the number 126. The notation is in a key with one flat and a 2/4 time signature.

“Koroğlu”da Ü.Hacıbəyli aşiq musiqisinin üslub xüsusiyyətlərini klassik opera formalarına qədər inkişaf etdirə bilmişdir. Müasir musiqi vasitələri ilə üzvi sürətdə uyğunlaşaraq, Koroğlunun musiqi səciyyəsinə aşiq musiqisinin xüsusiyyətləri üstünlük təşkil edir. Bu barədə Ü.Hacıbəyli özü belə yazırdı: “Koroğlu”nu aşıqlar tərənnüm etmiş və edir, və ona görə də operada üstün gələn üslub aşiq üslubudur¹.

Xalq qəhrəmanının obrazı portret xasiyyətnaməsi vasitəsilə açılır. Belə ki, “Səni gördüm” birinci ariozosunda Koroğlu öz sevgilisinin gözəlliyinə vurulan aşiq kimi təqdim edilmişdi. Bu ariozonun musiqisi səmimiliyi, lirizmi ilə seçilir. Birinci pərdədəki “Təngə gəldik, yox tavan” ariozosu bunun təzadıdır. Burada Koroğlu artıq ədalət uğrunda, öz xalqının müstəqilliyi və xoşbəxtliyi uğrunda mübariz kimi çıxış edir, xalqını üsyana çağırır. Ariozonun musiqisində çağırış və qəhrəmani motivlər səslənir. Koroğlunun obrazı operanın üçüncü və dördüncü pərdələrində daha parlaq və dərinlən açılır. Onun üçüncü pərdədəki “Mərd igidlər nərə çəksin davada!” birinci ariozosu aşiq dastanı üslubunda yazılmışdır. Xalq qəhrəmanının igid və mübariz obrazı

¹ Hacıbəyov Ü. “Koroğlu” operası. Əsərləri, II c., B., 1965, s. 267.

xalqla sıx əlaqədə və vəhdətdə verilmişdir. Onun partiyası xalq səhnələrinə daxil olur və xorun “hey, hey” sevincli çağırışları ilə müşayiət olunur. “Xanlarından zülm görmüş ermənilər, gürcülər” ariozosunda Koroğlunun bir qiymətli cəhəti də aşkar olur ki, bu da onun humanizmidir, müxtəlif xalqlara dostluq hissləridir.

Operanın lirik qolu üçüncü pərdədəki Koroğlunun “Sevdim səni mən, ey Nigarım” ariyasında öz kulminasiyasına çatır.

Koroğlunun “Səni gördüm” birinci lirik-vəcdli ariozosundan fərqli olaraq, bu ariyada (üçhissəli formadadır) orta təzadlı hissə vardır ki, həmin hissədə qəhrəmanın öz xalqının taleyi üçün narahatlığı əks olunmuşdur. Ariyanın kənar hissələri qəhrəmanın daxili psixoloji halını, onun lirik hisslərini gözəl ifadə edə bilmişdir.



Koroğlunun dördüncü pərdədəki üç mahnısı (birinci iki mahnı aşiq janrı “Gözəlləmə”, üçüncü isə “Şikəstə” üstündə yazılmışdır) dramaturji cəhətdən böyük əhəmiyyətə malikdir. Onların hər biri əsərin dramaturji inkişafına mühüm təsir göstərir. Bu mahnılarda qəhrəmanın igidliyi, şairənəliyi, zirəkliyi açılır. Bütün bu mahnılar melodik, lad, ritmik alətləşdirmə cəhətdən aşiq musiqisinin səciyyəvi xüsusiyyətlərini özündə cəmləşdirir. Operanın lirik səhifələri, əsasən Koroğlunun sevgilisi, mərd Nigarın obrazı ilə bağlıdır. Bəstəkar onun partiyasında geniş leymotiv sistemindən istifadə etmişdir ki, bu da qəhrəman qızın gözəl obrazını qavramağa kömək edir. Ü.Hacıbəyli özü yazırdı: “Üçüncü

leytmotiv Koroğlunu sevən, bu sevgi uğrunda canından belə keçməyə hər an hazır olan Nigarın gözəl obrazını verir”¹.

Əlamətdardır ki, Nigarın leytmotivi onun vokal partiyasına daxil olmur, lakin hər dəfə o, səhnəyə çıxdığı vaxt orkestrdə səslənir. Onun leytmotivi Koroğlunun və xalqın partiyalarında səslənir, bu da ideya və musiqi- dramaturji cəhətdən ümumilik yaradır. Nigarın birinci pərdədə “Rövşəndir dünyada məni yaşadan” ariasında onun daxili hissləri, dərin məhəbbəti ariyanın səmimi, ifadəli musiqisində gözəl əks olunmuşdur. Nigarın xasiyyətinə məxsus qəhrəmani xüsusiyyətlər ariyanın orta hissəsində ifadə edilmişdir, ona görə xalqın qəhrəmani mövzusunun burada səslənməsi təbiidir.



Sona Aslanova Nigar rolunda

İkinci pərdədə, yarıqaranlıq, boş qalmış səhnədə Nigar qəmlə, kədərlə dolu ariasını oxuyur. Nigarın ariası onun naləsi kimi qavranılır. Ariya deklamasiya ilə başlanır, təkrarlanan bir səs üstə qəhrəman qızın kədərli hissləri verilir, sonra melodiya inkişaf edərək genişlənir, onun daxili aləminin açılmasına yardımçı olur.



¹ Hacıbəyov Ü. “Koroğlu” operası. Əsərləri, II c., B., 1965, s. 267.



Nigarın mərd, cəsarətli xarakteri operanın dördüncü pərdə-sində düşmənlərin alçaq hərəkətlərini ifşa etdiyi zaman açılır.

Dördüncü pərdədən Nigarın ariozosu ilə Koroğlunun birinci pərdədən “Təngə gəldik, yox tavan” ariozosu arasında mövzu ümu-miliyi vardır. Beşinci pərdədə xalqın və Nigarın leytmotivləri sanki bir-birini tamamlayır. Onun leytmotivi operanın finalında da səslənir. Koroğlunun partiyasında Nigarın leytmotivi daha şən səslənir, burada birinci pərdədən Koroğlunun “Səni gördüm” ariozosundan leytmotiv melodiyada eşidilir. Nigarın gözəl obrazının qavranılmasında leytmotivlərlə yanaşı, onun xalq və Koroğlu partiyaları ilə intonasiya birliyi böyük əhəmiyyətə malikdir.

“Koroğlu”da Ü.Hacıbəyli klassik opera formalarına riayət edərək, bitmiş ariyalar, kütləvi xor səhnələri, müxtəlif ansambl-lar, balet nömrələri, rəqətiativlər yaratmışdır. Ü.Hacıbəyli özü qeyd edirdi ki, “Opera əsərinə məxsus olan bütün ünsürlər... “Koroğlu” operasında vardır, lakin bunların hamısı Azərbaycan musiqi folkloru – muğamlar əsasında qurulmuşdur”¹.

O, yazırdı ki, “Azərbaycan xalq musiqisinin əsaslarını öyrən-mək sahəsindəki işimin bir bəstəkar olaraq, mənim üçün əməli əhəmiyyəti o oldu ki, mən “Koroğlu” operasını yazdım”².

Operanın mənfi obrazları da, xüsusilə də bu cəbhənin mərkəzi personajı Həsən xan “Koroğlu”da parlaq səciyyələnir. Onun “Qəmçidir saxlayan bu rəiyyəti” birinci arizosunda zalım xanın qəddarlığı öz əksini tapmışdır. İkinci ariozosunda (“Xanların xa-

¹ Hacıbəyov Ü. “Koroğlu” operası. Əsərləri, II c., B., 1965, s. 266.

² Hacıbəyov Ü. Böyük sənətkar barəsindəki xatiratım. B., 1965, № 12, s. 89.

nıyam”) təkəbbürlü lovğa xanın obrazı ifadə olunmuşdur. Bu ariozonun musiqisində bəstəkar xanın özündən razılığını əks etdirir. Operanın ən gözəl vokal nömrələrindən biri ikinci pərdədən Həsən xanın “Mina ibriklərə şərab doldurun” mərkəzi ariyasıdır. Ariyanın geniş melodik sıçrayışlarında və qırıq “Şərab, şərab” əmrlərində qəddar, hökümlü xanın obrazı bacarıqla verilmişdir.

Müsbət qəhrəmanların obrazları kimi, operanın mənfi personajları da ümumi intonasiyalar ilə, pilləli xromatik gedişlə, sekvensiya ilə, iti qırıq ritmlə sərt harmoniyalarla və s. birləşir.

Saray təlxəyinin obrazı operada xüsusi xarakterizə edilmişdir. Ü.Hacıbəyli ilk dəfə birinci hissədə, verdiyi ritmik deklamasiya, xarakter xalq alətlərilə müşayiət edilir.

Mahnının ikinci hissəsi xalq mahnı-rəqs melodiyları üslubunda yazılmışdır, təlxəyin rəqsi satirik xarakterlidir.

“Koroğlu” operasında dəbdəbəli xan sarayının məişətinin əks etdirilməsinə xüsusi yer verilmişdir. Bu, operanın ikinci və dördüncü pərdələrindəki rəqs nömrələri və “Xanəndə qızın” mahnısı ilə xarakterizə edilmişdir. Mahnı İran musiqisi üslubunda bəstələnmişdir. Bu pərdələrin zərif rəqsləri isə, Ü.Hacıbəylinin özünün qeyd etdiyi kimi, XVII əsrin musiqi üslubunda yazılmışdır.

“Koroğlu” operasının simfonik dili çox maraqlıdır. Ü.Hacıbəyli simfonik orkestrin tərkibinə xalq çalğı alətləri – tarı, balabanı, zurnanı daxil edərək, bütün partituranın səslənməsini zənginləşdirir.

Ü.Hacıbəyli deyirdi ki, milli alətlərin, xüsusilə də tarın ifadə etdiyini heç bir başqa alət əvəz edə bilməz. Bu barədə bəstəkarın M.S.Ordubadi ilə söhbəti maraqlıdır.

Bəstəkar bu operada milli və qərb alətlərinin səslənmələrinin dərin vəhdətinə nail olur. Ü.Hacıbəylinin bu yeniliyi çox səmərəli və perspektivli olmuşdur. Sonralar belə səslənmələrə Azərbaycanın digər bəstəkarları da müraciət etmişlər, hətta tar və simfonik orkestr üçün konsertlər də yaranmışdır.

“Koroğlu” operasının qəhrəmani-vətənpərvərlik ideyasının ən dolğun ifadəsi, onun uvertürasında əks olunmuşdur.

P.İ.Çaykovskinin fikrincə, palıd ağacı bütünlükdə qozadan çıxdığı kimi, rus simfonik məktəbi də “Kamarinskaya”dan çıxmışdır.

Azərbaycanın simfonik musiqisi də öz başlanğıcını “Koroğlu”-nın uvertürasından və onun simfonik hissələrindən alır.

Azərbaycan musiqisinin inkişafında “Koroğlu” operasının əhəmiyyəti çox böyükdür. Bu, yalnız opera janrı ilə məhdudlaşmır, həm də simfonik və balet janrlarını əhatə edir. Bu opera ölkəmizin bir çox şəhərlərində tamaşaya qoyulmuşdur.

“Koroğlu” operası rus dilinə tərcümə edilərək 1938-ci və 1959-cu illərdə Moskvada Azərbaycan ədəbiyyatı və incəsənəti dekadalarında, 1965-ci, 1975-ci illərdə isə “Zaqafqaziya musiqi baharı” festivallarında göstərilmişdir. Azərbaycan artistləri “Koroğlu” operasını 1941-ci ildə İranda nümayiş etdirmişdir. Orada opera böyük müvəffəqiyyət qazanmışdır.

“Koroğlu” operası həm də türkmən, erməni, özbək dillərinə tərcümə edilmiş və Aşxabadda (1938), Yerevanda (1942), Daşkənddə (1950) tamaşaya qoyulmuşdur.

Bəstəkarın anadan olmasının 90 illiyi münasibəti ilə M.F.Axundov adına Azərbaycan Dövlət Akademik Opera və Balet Teatrı operanın yeni quruluşunu həyata keçirmişdir.

1941-ci ildə “Koroğlu” operasına görə Ü.Hacıbəyli Stalin mükafatına layiq görülmüşdür.

“Koroğlu” operası Azərbaycan musiqi sənətinin böyük qələbəsi, mədəniyyətimizin parlaq təntənəsi oldu.

2009-cu ildə Türksöyün təşəbbüsü ilə beynəlxalq layihə əsasında Üzeyir bəyin “Koroğlu” operası yenidən səhnələşdirilmişdir. Layihədə Azərbaycan, Türkiyə, Qazaxıstan, Qırğızıstan, Tatarıstan, Başqırdıstan sənətçiləri iştirak etmişlər. “Koroğlu” tamaşası Beşkek, Ankara, Alma-Ata, Bakıda göstərilmişdir. 78 il öncə yazılmış bu opera Hacıbəyli yaradıcılığının zirvə nöqtəsi, Azərbaycan opera sənətinin böyük nailiyyətidir. Onun Türksöyün layihəsi əsasında atdığı qədəmləri və yürüşləri uğurlu oldu.

V fəsil

“Sənsiz” və “Sevgili canan” musiqi qəzəlləri

Dahi bəstəkar Üzeyir Hacıbəyli böyük şair Nizami Gəncəvinin anadan olmasının 800 illik yubileyi münasibəti ilə onun “Sənsiz” və “Sevgili canan” qəzəllərinə musiqi bəstələmişdir. Artıq bu qəzəl-romanslar vokal musiqimizin qızıl fonduna daxil olmuşlar. Bu dövr ərzində Üzeyir Hacıbəylinin Nizaminin lirik şeirlərinə, qəzəllərinə yazdığı musiqinin populyarlığı, şöhrəti nəinki azalmamış, hətta qat-qat artmışdır. Qeyd edək ki, şairin sözlərinə Üzeyir bəy ona qədər musiqili qəzəl yazmaq fikrində imiş, təəssüflər olsun ki, yalnız ikisini bitirə bilmişdir. Bu illər ərzində Azərbaycan musiqisində böyük Nizaminin əsərləri və motivləri əsasında Əfrasiyab Bədəlbəylinin “Nizami”, Niyazinin “Xosrov və Şirin” operaları, Qara Qarayevin “Leyli və Məcnun” simfonik poeması və “Yeddi gözəl” baleti, Fikrət Əmirovun “Nizami” simfoniyası və həyatının son illərində yazdığı “Nizami” baleti kimi dəyərli əsərlər yaranmışdır. Lakin Üzeyir Hacıbəylinin “Sənsiz” və “Sevgili canan” musiqili qəzəllərinin Azərbaycan vokal musiqimizin inkişafında və xalqımızın qəlbində xüsusi yeri var.

Qeyd edək ki, Üzeyir bəy öz yaradıcılığında ilk dəfə Füzuli qəzəllərinə müraciət etmişdir. İlk öncə Füzuli şeiri Hacıbəylinin “Leyli və Məcnun” operasında, daha sonralar şairin qəzəlləri “Arşın mal alan” və “O olmasın, bu olsun” operettalarında səslənmişdir. “Sənsiz” və “Sevgili canan” musiqili qəzəlləri isə qırxıncı illərin məhsuludur. “Sənsiz” 1941-ci ildə, “Sevgili canan” isə 1943-cü ildə yazılmışdır.

Məlumdur ki, qəzəl yaxın şərq xalqlarının, xüsusilə Azərbaycan, İran, ərəb, türk, özbək, tacik və sair xalqların poeziyasında geniş yayılmış, aşiqanə mövzulu, həcmcə böyük olmayan poetik bir formadır. Uzun əsrlərdən bəri qəzəl janrı Azərbaycan ədəbiyyatının, eləcə də musiqimizin ən kütləvi janrlarından olmuşdur. Qəzəlin məşhurluğunun bir səbəbi də ondan ibarətdir

ki, ədəbiyyatın bu formasını yaymaq çox asan idi. Ədəbi qəzəllər yazılı şəkildə bizə gəlib çatdığı halda, musiqili qəzəllərə aid məlumatımız məhduddur.

Üzeyir Hacıbəyli ədəbi və musiqi formalarının vəhdəti ənənəsindən, qəzəlin musiqi ilə üzvi bağlılığı ənənəsindən yaradıcı surətdə istifadə etmişdir. Bəstəkar ədəbiyyatın bu janrını yenidən musiqi ilə bağlamış, qəzəli musiqiyə daxil edərək Azərbaycan vokal musiqisində yeni bir janrın və formanın – musiqili qəzəlin bünövrəsini qoymuşdur. Məqalələrin birində bəstəkarın özü musiqili qəzəl haqqında belə yazırdı:

“Qəzəl Şərq poeziyası formalarından olub, lirik məzmun daşmalıdır. “Qəzəllər” Azərbaycan poeziyasında son dərəcə geniş yayılmışdır. Çox vaxt qəzəllərin mətnindən Azərbaycan məqamlarında vokal improvizasiya üçün istifadə olunur. Böyük Azərbaycan şairi Nizami Gəncəvinin 800 illik yubileyinə hazırlıq ərəfəsində Azərbaycan bəstəkarları onun məşhur qəzəllərinə musiqi yazmışlar. Beləliklə, Azərbaycanda ilk dəfə olaraq musiqili qəzəllərin, artıq improvizasiya şəklində deyil, inkişaf etmiş melodiya şəklində olan, müvafiq ladlarda yazılan və Avropa romansları janrına yaxınlaşan yeni bir forması meydana gəlmişdir.”¹

Bəstəkarın bu məqaləsi 1944-cü ildə yazılmışdır. Lakin hələ 1926-cı ildə “Azərbaycan musiqisinə bir nəzər” adlı məqaləsində Ü.Hacıbəyli qəzəllərin bəhri, yəni vəznə kimi mürəkkəb bir məsələyə toxunaraq yazırdı:

“Dəstgahların qəzəlləri mütləqən əruz vəznə ilə yazılmış olmalıdır, barmaq hesabı ilə yazılmış şeir və qəzəllər dəstgahlar üçün yaraşmaz, əruzla yazılmış qəzəlin vəznə dəstgahın musiqisi üçün dəxi vəznə məqamını tutur. Dəstgahı oxuyan xanəndə şeirin qısa hecasını necə ki, var qısaca tələffüz edib uzun hecasında avazla növ-növ “zəngülələr”, “kalaraturlar” edib istədiyi qədər uzadıb səsi işlədir: məsələn “məfail” vəznindəki sözün “mə-fa-il” kimi üç hecası olsa da, dəstgahda, “mə” hecası heç vaxt uzadılmaz, “mə” hecası olduqca qısaca “fa” hecasına rəbt edilib

¹ Hacıbəyov Ü. “Azərbaycan musiqisinə bir nəzər”. Əsərləri, II c., B., 1965, s. 348.

“məfa” olar və bu yerdə, “yəni “fa”da xanəndə istədiyi kimi səsi uzadıb lazım gələn guşələri vura bilər: əlhasil “məfail” iki hecaya bölünüb oxunur.” Məqalənin bu yerində Üzeyir bəy qeyd edir ki, osmanlı türkləri şeirdə hecaları başqa cür ayırır oxuyurlar”¹.

Hacıbəyli hər iki əsərdə Nizami qəzəllərinin süjet xəttini və fikrini saxlamış, şeir və musiqinin vəhdətini yaratmış, qəzəlin vəznini bacarıqla musiqiyə keçirə bilmiş, şairin yaradıcılığının ruhuna uyğun əsərlər yaratmışdır.

“Sənsiz” və “Sevgili canan” qəzəllərinin ümumi cəhətləri çoxdur. Hər iki qəzəl instrumental girişlə başlanır. Hər iki giriş qəzəllərin əsas fonunu təyin edərək, onların xasiyyətinin ilk cizgilərini müəyyənləşdirir. Bu instrumental müşayiət bütün əsər boyu saxlanır. Qəzəllərdə giriş hissəsinin xüsusi əhəmiyyəti vardır. Girişdə verilən və bütün əsər boyu saxlanılan vəzn hər iki qəzəldə eynidir.

Güman etmək olar ki, hələ not yazısı olmayan vaxtlar qəzəl həmin vəzndə musiqinin müşayiəti ilə oxunurmuş. “Sənsiz” qəzəlinin vəznini, bəhrini təhlil etdikdə onun qəzəl bəhrlərindən olan “Rəməl” əsasında bəstələndiyini görürük. “Sənsiz” qəzəlinin ilk dörd misrasını misal gətirək:

Hər gecəm oldu kədər, qüssə, fəlakət sənsiz,
Hər nəfəs çəkdim hədər, getdi o saat sənsiz.
Sənin ol cəlb eyləyən vəslinə and içdim inan,
Hicrinə yandı canım, yox daha taqət sənsiz.

Bəstəkarın “Sevgili canan” qəzəli isə “həzəc” bəhrində yazılmışdır:

Hüsnün gözəl ayətləri, ey sevgili canan,
Olmuş bütün aləmdə sənin şəninə şayan.
Gəl eylə nəvaziş, mənə ver busə ləbindən,
Çünki gözəlin busəsidir aşıqə ehsan.

¹ Hacıbəyov Ü. “Azərbaycan musiqisinə bir nəzər”. Əsərləri, II c., B., 1965, s. 217.

Qəzəllərdə melodiyanın ölçüsü üç çərək (3/4), instrumental müşayiət isə Azərbaycan xalq musiqisinə xas olan 6/8 ölçüsündə bəstələnmişdir. Buna biz musiqimizin bir çox janrlarında rast gələ bilərik. “Sənsiz” və “Sevgili canan”ın giriş hissələrində vaxtilə qəzəl ifaçılarını müşayiət edən musiqi alətlərinin xüsusiyyətləri aydın hiss olunur.

Ü.Hacıbəyli qədim musiqi qəzəlinin bir çox cəhətlərini – onun muğamat əsasında qurulan melodik xəttini, müşayiətçi alətlərin xüsusiyyətlərini saxlaya bilmişdir. Hər iki qəzəlin müşayiətində bir səsin saxlanması nəfəslə və zərblə çalınan Azərbaycan xalq çalğı alətlərini – balabanı, qavalı, tütəyi xatırladır.

Kvarta, kvinta səslənmələri isə aşığıları müşayiət edən sazın üslubuna yaxındır.

Girişdə verilən kiçik melodik parçalar dinləyicini əsərlərin ümumi xasiyyəti ilə tanış edir.

Girişdə vokal partiyasının kiçik melodik parçaları imitasiya yaradaraq, hər iki əsərdə bəstəkarın polifoniya üsullarından da istifadə etdiyini göstərir.

Üzeyir Hacıbəylinin novatorluğu ondadır ki, onun yazdığı musiqi adi romans çərçivəsindən çıxaraq, daha geniş və sərbəst bir forma almışdır. Bəstəkar romans janrında çox işlənən üçhisli formanı öz qəzəllərində muğamatla əlaqələndirmişdir.

“Sənsiz” və “Sevgili canan”da musiqinin inkişafı muğamatın improvizə xüsusiyyəti ilə səsləşir. Buna görə melodiya tədriclə deyil, sıçrayışlarla, qeyri-bərabər pillələr şəklində zilə qalxaraq, son nöqtəsinə çatır. Bundan sonra melodiya, muğamda olduğu kimi, bəmə enməyə başlayır. “Sənsiz” və “Sevgili canan” musiqili qəzəlləri ehtiraslı və eyni zamanda həzin təsir bağışlayır. Görkəmli şərqşünas-alim Y.E.Bertels haqlı olaraq yazır ki, qəzəlin hər sözü musiqidir, lakin bu, simfonik orkestrin gürultusu deyil, tarın xəfif titrəməsi, aylı gecədə neyin həzin iniltisidir. “Sənsiz” və “Sevgili canan”da böyük bəstəkar qəzəl janrının bu ruhunu gözəl ifadə edə bilmişdir.

“Sənsiz” qəzəlində melodiyanın hərəkət xəttinə diqqət yetirək, deklamasiya şəklini görürük. Melodiyanın danışq tərzini onun bir səs üzərində təkrarlanıb, kiçik sıçrayışdan sonra yenə həmin

səsə qayıtması ilə əldə edilir. Məhz belə melodik xəttədən istifadə edərək Üzeyir Hacıbəyli Nizami qəzəlində ifadə olunmuş qüssə və kədər musiqi dilinə çevirə bilmişdir. Qəzəldə işlənən “Sənsiz” rədif müxtəlif rənglərə boyanaraq, müxtəlif intonasiyalarla səslənir. Bu gah kədər, gah ümitsizlik, gah sual, gah da şadlıq intonasiyalarıdır. “Sənsiz” qəzəlində “Segah” məqamından istifadə edilməsi Ü.Hacıbəyli musiqisinin Nizami qəzəlindəki şei-riyyətlə, bu qəzəllərin fəlsəfi kədəri ilə gözəl ahəngini yaradır. Birinci hissə “Şikəsteyi-fars” şöbəsinə başlanır. İkinci hissə isə “Segah” məqamının səs qatarının genişləndirmiş “Əraq” şöbəsinə yazılmışdır. Bu hissədə başqa kökə keçməklə bərabər, öz-ge məqama “Bayatı-Şiraz”a meyil göstərilir. Qəzəlin orta hissəsində eyni bir məqamın və kökün verilməsi əsərdə müəyyən bir təzad yaradır, onu təzə rəngə boyayır.



“Sənsiz”dən fərqli olaraq, “Sevgili canan” qəzəlinin məzmunu bir qədər başqa səpgidə verilmişdir. “Sənsiz” qəzəlinə böyük rol oynayan rədif burada yoxdur. Lakin onu “Şüştər” məqamının “Tərkib” şöbəsinə xas olan və bütün qəzəl boyu təkrarlanan intonasiya əvəz edir. Bu intonasiya qüssə-qəm hissi oyadır. Qəzəl “Şüştər” məqamının ikinci şöbəsi olan “Tərkib”dən başlayaraq orta hissəsində “Bayatı-Şiraz”a meyil göstərir. Melodiya “Tərkib”ə qayıdaraq üçüncü hissənin başlanmasına səbəb olur. Qəzəlin orta hissəsi – “Bayatı Şiraz”ın “Hüzzal” şöbəsi inamla doludur. Qəzəl də məhz bu inamla-sevincə, səadətə, şadlığa dərin inam hissi ilə bitir.

Şübhəsiz, hər iki qəzəldə ümumi cəhətlərin olması təsadüfi deyildir. Görünür, Üzeyir Hacıbəyli həmin ədəbi janrı musiqidə məhz bu cür təsəvvür edirmiş.

Böyük sənətkarın musiqimizdə yaratdığı bu janrda başqa bəstəkarlarımız da gözəl qəzəl-romanslar yazmışlar. Fikrət Əmirovun “Gülüm”, Tofiq Quliyevin “Bəxtəvər oldum”, Cəhangir Cəhangirovun “Nazənin” və bir çox başqa musiqili qəzəllər buna misaldır.

Lakin Üzeyir Hacıbəylinin “Sənsiz” və “Sevgili canan” musiqili qəzəlləri vokal lirikamızın ilk və klassik nümunələri kimi yaşayır və yaşayacaqdır.

Nizami və Hacıbəyli dühası bu iki musiqili qəzəldə qovuşmuş və hər iki sənətkarın adını bir daha əbədləşdirmişdir.

VI fəsil

Üzeyir Hacıbəylinin elmi yaradıcılığında nəzəri problemlər

Azərbaycan musiqi dilinin inkişafını Üzeyir Hacıbəyli musiqisindən ayrı, təcrid olunmuş halda təsəvvür etmək mümkün olmadığı kimi, musiqimizin nəzəri cəhətdən əsaslanıb inkişafını da alim-musiqişünas Hacıbəylinin yaradıcılığından kənarda təhlil və tədqiq etmək qeyri-mümkündür. Azərbaycan musiqi dilinin özünəməxsusluğunu müəyyənləşdirmək, onun təsnifatını vermək, inkişaf yollarını göstərmək üçün Ü.Hacıbəyli çox illər sərf etmişdir. Bəstəkarın musiqi-nəzəri fikirlərinin daha dolğun və sistemləşmiş ifadəsi onun sanballı tədqiqatı – “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları”nda öz əksini tapmışdır.

Azərbaycan – musiqisinin bənzərsizliyini, spesifikliyini, onu digər Şərq xalqlarının musiqisindən ayıran cəhətləri təyin etmək, müəyyənləşdirmək Hacıbəylinin musiqişünaslıq fəaliyyəti boyu əhəmiyyətli inkişaf yolu keçmişdir ki, biz də onu izləməyə çalışacağıq.

Musiqişünas fəaliyyətinin əvvəlində Azərbaycan musiqisini “Şərq musiqisi” kimi müəyyənləşdirir, yalnız sonrakı illərdə Azərbaycan musiqisini ümum “Şərq musiqisi” anlayışından ayıraraq, onun haqqında xüsusi danışır. Burada iş terminologiyada deyil, məsələyə prinsipial münasibətdədir ki, bunun da həm ictimai-tarixi, həm də musiqi-nəzəri səbəbləri vardır.

Ümumiyyətlə, “Şərq sənəti” anlayışının, termininin (bura Şərq ədəbiyyatı, Şərq musiqisi, Şərq təsviri sənəti və memarlığı da daxildir) ictimai-tarixi planda geniş intişarı Avropanı mərkəz sayan Qərb alimlərinin fikirləri ilə bağlı idi. Şərq xalqlarının ayır-ayrılıqda incəsənətə gətirdikləri yenilikləri və xüsusiyyətləri bilmədən və ya ayırmadan, onlar Şərq xalqlarının yaradıcı fəaliyyətini birgə araşdırırdılar. Tədqiqatçıların bir çoxunu, məsələn, Azərbaycan musiqisini İran musiqisindən və ya türk musiqi-

sini ərəb musiqisindən ayıran xüsusiyyətlərdən daha çox Şərq musiqisinin, incəsənətinin ümumi qanunauyğunluqları maraqlandırır.

İnqilabdan əvvəlki illərdə Azərbaycan musiqisi bu ümumi axında araşdırılırdı. Yalnız Azərbaycan respublikası qurulduqdan sonra, musiqi dilimizin spesifik xüsusiyyətləri öyrənilməyə başlandı. Azərbaycan musiqisi öz dərin kökləri olan, yalnız özünəməxsus individual xüsusiyyətləri olan milli musiqi mədəniyyəti kimi araşdırılmağa başlandı. Azərbaycan musiqisinin müstəqilliyi və özünəməxsusluğu ilk növbədə Hacıbəylinin özünün əsərlərində elmi cəhətdən isbat olundu və əsaslandırıldı.

Ü.Hacıbəyli özünün ilk məqalələrində Qərb alimləri kimi Azərbaycan musiqisini ümumi Şərq musiqisi anlayışından təcrid etmir. Belə ki, 1921-ci ildə musiqimizin qarşısında duran məsələlərdən danışaraq o yazır: Şərq musiqisindən ibarət olan milli musiqimizin tərəqqisi yolunda elmi, fənni, nəzəri və əməli surətdə çalışmaq məsələsinin təqib etdiyi böyük məqsəd budur ki, musiqimizin elmi əsaslarını arayıb tapıb, bu əsaslar üzərində musiqimizin tərəqqisinə çalışmış və onu həqiqətən nəsim və nəfis bir sənəti-aliyyə məqamına yetirib, bu yolda ümumi üçün yeni bir mənbəyi-zövq və məşəyi-feyz açmaqla Azərbaycan türkləri tərəfindən mədəniyyət və insanlığa xidmətlər göstərmək”.¹

Ü.Hacıbəyli 1929-cu ildə yazılmış “Azərbaycan türk xalq musiqisi haqqında” məqaləsində Şərq musiqisini bölərək, onu müəyyən musiqi sistemlərinə ayırır.

“...Şərqdə bir neçə musiqi sistemi, məsələn, Çin, hind, ərəb-fars musiqi sistemləri vardır; bunlar təkcə müasir Avropa sistemindən deyil, həm də bir-birindən fərqlənir. Bəs, Azərbaycan xalq musiqi sistemi həmin sistemlərin hansına əsaslanmışdır? Ərəb-fars sistemində”.²

Gördüyümüz kimi, bu illərdə Ü.Hacıbəyli artıq Şərq musiqisində musiqi sistemlərini ayıraraq, Azərbaycan musiqini geniş

¹ Hacıbəyov Ü. Vəzifəyi-musiqimizə aid məsələlər. “Sənayi nəfəs”, B., 1921.

² Hacıbəyov Ü. Azərbaycan türk xalq musiqisi haqqında. Əsərləri, II c., B., 1965, s. 245.

ərəb-fars musiqi sisteminə daxil edir. Bunun özünün tarixi səbəbləri vardır.

“Azərbaycan xalq musiqisinin ərəb sisteminə məxsus olduğu xarici əlamətlərin: adların, istilahların, musiqi alətlərinin, nəzəri müddələrin və sairə cəhətlərin ümumi olmasından görünür; bütün bu xarici əlamətlərdən başqa, Azərbaycan musiqisi ilə ərəb musiqisi arasında dərin daxili əlaqə də vardır; bu əlaqə özünü nədə göstərir? Əvvəla, ərəb-fars sisteminə əsaslanan istər vokal, istərsə də instrumental musiqi Azərbaycan türkünə, məsələn, Çin sisteminə əsaslanan musiqidən daha doğma və anlaşıqlı görünür”.¹

Əlbəttə, Ü.Hacıbəyli Azərbaycan və ərəb – İran musiqisi arasında olan yaxınlığı doğru qeyd edirdi, özü də bu yaxınlıq yalnız bizim musiqimiz üçün xas deyil, həm də bütün Şərq xalqlarının musiqisi üçün xarakterdir (məsələn: Özbəkistan, Tacikistan, Əfqanıstan və b.).

Tarixi əlaqələr, coğrafi yaxınlıq, Yaxın Şərq xalqlarının iqtisadi quruluşlarının eyniliyi onların incəsənətində olan ümumi qanunauyğunluqların əsas şərti idi.

VII əsrdə ərəblər əvvəl Suriyanı, Mesopatamiyanı, İranı, sonra isə Azərbaycanı zəbt etdilər. Ərəb istilasının nəticəsində Azərbaycan incəsənətinin inkişafı ləngidilmişdi.

“İslamı qəbul etmiş xalqların mədəni əlaqələrinin təsiri altında demək olar ki, mədəniyyətin bütün sahələrində – ədəbiyyatda, fəlsəfədə, memarlıqda, musiqidə və sairədə onları yaxınlaşdıran bir sıra ümumi əlamətlər meydana çıxırdı.

Bu islamın təsiri ilə deyil, müxtəlif iqtisadi, siyasi və mədəni həyata olan bir çox xalqın yaxınlaşması üçün geniş imkanlar yaranması ilə izah olunurdu”.²

Ü.Hacıbəyli həmin məqalədə bir maraqlı məsələni də qeyd edir. Azərbaycan musiqisini ərəb-fars sisteminə aid edərək yazır: “Bəlkə “Ərəb-fars musiqi sistemi ilə yanaşı xüsusi türk sistemi də vardır? Ola bilsin, uzaq keçmişdə belə bir sistem varmış, yaxud bəlkə də indi Çin, hind və ya ərəb-fars sistemi adlandırılan

¹ Hacıbəyov Ü. Azərbaycan türk xalq musiqisi haqqında. Əsərləri, II c., B., 1965, s. 254.

² Azərbaycan tarixi. I cild, 1958, s. 142-143.

sistemlərin əsasını bir zaman türk sistemi təşkil etmişdir. Hazırda belə bir xüsusi sistem yoxdur...”¹

Azərbaycan, türk musiqisinin ərəb-fars sistemi əsasında olması fərziyyəsi mübahisəli qalsa da, lakin Azərbaycan musiqisinin ərəb-fars sisteminin yaranıb inkişafında əhəmiyyətini inkar etmək mümkün deyil. “Azərbaycan tarix”ində oxuyuruq:

“Ərəblərin özü də əsarətə alınmış xalqların, o cümlədən Azərbaycan xalqının güclü iqtisadi və mədəni təsirinə məruz qalmışdılar”².

Təsadüfi deyil ki, artıq XIII və XIV əsrlərdə Şərq mədəniyyətinin ən böyük nümayəndələri arasında biz Səfiyəddin Urməvi, Əbdülqadir Marağai və digər azərbaycanlıları görürük. Onlar öz elmi tədqiqatlarını o dövrün ənənələrinə uyğun olaraq ərəb dilində yazırdılar.

Ü.Hacıbəylinin məqaləsində bəzi dəqiq olmayan fikirlər də vardır. Məsələn, o yazır ki, “Azərbaycanda heç bir dənə də türk xalq mahnısı və ya xalq yaradıcılığının digər musiqi formasını tapmaq mümkün deyil ki, melodik quruluşunun əsasında ərəb-fars sistemi olmayan, digər sistem olsun”.

Hətta o vaxt Ü.Hacıbəylinin məqaləsini dərc etmiş “Na rube-je Vostoka” jurnalının redaksiyası bəstəkarın bu qəti fikri ilə razılaşmamışdı:

“Redaksiya müəllifin belə qəti müddəasına şərik deyildir, çünki türk xalq poeziyası, xüsusilə əsl türk xalq mahnısı özü ölçü quruluşuna görə (“Heca vəznı”) ərəb-fars sisteminə tamamilə yaddır. Aşıq yaradıcılığı, aşıqlardan əvvəl isə xalq müğənnilərinin - türk ozanlarının yaradıcılığı bunu sübut edir”³.

Ü.Hacıbəylinin “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları”nda Yaxın Şərq xalqlarının musiqi inkişafı haqqında ifadə olunmuş məşhur fikri 1929-cu ildə “Azərbaycan türk xalq musiqisi haqqında” məqaləsində belə səslənir:

¹ Hacıbəyov Ü. Azərbaycan türk xalq musiqisi haqqında. Əsərləri, II c., B., 1965, s. 254-255.

² Azərbaycan tarixi. I cild, B., 1958, s. 125.

³ Hacıbəyov Ü. Azərbaycan türk xalq musiqisi haqqında (həmin nəşr).

“Ərəb-fars sistemini qəbul etmiş xalqlar, zaman keçdikcə həmin sistemdə yerli şəraitdən irəli gələn dəyişikliklər etmişlər; hər bir xalq ərəb-fars sistemi əsasında öz xüsusi musiqi binasını ucaltmağa başlamış və onu öz estetik tələbatına uyğun bir tərtibə salmışdır. Bu əsas üzərində ərəb, fars, türk, Azərbaycan, Türkiyə üslubları meydana gəlmişdir”¹.

Ü.Hacıbəylinin Azərbaycan xalq musiqisi üzərində apardığı dərin tədqiqat və müşahidələri onu daha dəqiq və əsaslanmış nəticəyə gətirib çıxarmışdır. Artıq 1939-cu ildə o, qeyd edirdi ki, bir sıra tarixi səbəblərə görə Azərbaycan xalq musiqisi xüsusi sistemə malikdir. Ü.Hacıbəyli “Musiqidə xalqilik” məqaləsində yazırdı: “hazırda Azərbaycan incəsənəti ərəblərin və osmanlı türklərinin incəsənətindən olduqca yüksəkdə durur. Azərbaycan incəsənəti yavaş-yavaş hər cür yabançı, qondarma və xüsusilə Şərq musiqisi adı verilən təsirlərdən azad olmaqdadır”².

Azərbaycan musiqisinin bənzərsizliyi haqqında Ü.Hacıbəylinin çox yığcam və dəqiq formada ifadə edilmiş fikri uzun illər boyu apardığı tədqiqat nəticəsində onun əsas nəzəri əsəri “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları”nda aşağıdakı formada ifadə edilmişdir.

“...Yaxın Şərq xalqlarının musiqi mədəniyyəti XIV əsrə doğru özünün yüksək səviyyəsinə çatmış və on iki sütunlu, altı bürc-lü “bina” (dəstgah) şəklində iftixarla ucalmış və onun zirvəsindən dünyanın bütün dörd tərəfi: Əndəlisdən Çinə və Orta Afrikadan Qafqaza qədər geniş bir mənzərə görünmüşdür.

XIV əsrin axırlarına doğru baş verən ictimai-iqtisadi və siyasi dəyişikliklərlə əlaqədar olaraq bu möhtəşəm musiqi “binasının” divarları əvvəllər çatlamış və sonralar isə bütövlükdə uçub dağılmışdır.

Yaxın Şərq xalqları uçub dağılmış bu “musiqi binasının” qiymətli “parçalarından” istifadə edərək, özlərinin “lad tikinti” ləvazimatı ilə hər xalq ayrılıqda özünəməxsus səciyyəvi üslubda yeni “musiqi barigahı” tikmişdir”³.

¹ Hacıbəyov Ü. Azərbaycan türk xalq musiqisi haqqında. Əsərləri, II c., B., 1965, s. 258.

² Hacıbəyov Ü. Musiqidə xalqilik. Əsərləri, II c., B., 1965, s. 323.

³ Hacıbəyov Ü. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. B., 1950.

Səs sistemi

Azərbaycan musiqi tarixinin inkişafında çoxlu mübahisəli məsələlər olmuşdur ki, onların həllini biz nəzəriyyəçi, estetik və bəstəkar Üzeyir Hacıbəylinin yaradıcılığında tapırıq.

Bir çox musiqiçilər Azərbaycan xalq musiqisinin əsas və spesifik xüsusiyyətini onun musiqi sistemində görürdülər. Elə rəy var idi ki, Azərbaycan musiqisində də, Şərq musiqisində olduğu kimi, yarım tondan kiçik intervallar mövcuddur, yəni $1/3$ və $1/4$ tonlar. Elə buradan da Azərbaycan musiqisinin inkişafında bir sıra mübahisəli məsələlər və suallar meydana çıxırdı. Avropanın on iki pərdəli musiqi sistemini qəbul etmək mümkündürmü? Xalq musiqisi bundan öz təkrarsızlığını itirməzmi? Azərbaycan musiqisini Avropanın temperə olunmuş alətlərində təhrifsiz ifa etmək olarmı?

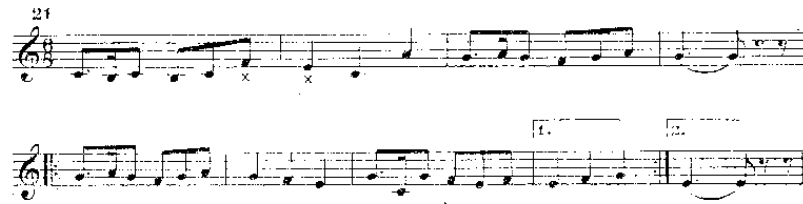
Bu suallar “Üzeyir Hacıbəylinin “Azərbaycanda musiqi tərəqqisi”, “Şərq musiqisi və Qərb musiqi aləti”, “Musiqidə xəlqilik” məqalələrində və “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” tədqiqatında işıqlandırılmışdır.

“Azərbaycanda musiqi tərəqqisi” məqaləsində Ü.Hacıbəyli bu məsələyə o illərdə Xalq maarif komissarı olan M.Quliyevin məruzəsi ilə əlaqədar toxunmuşdur. Quliyev Avropanın 12 pərdəli musiqi sistemini qəbul etməyi təklif edirdi. Hacıbəyli da M.Quliyevin bu təklifi ilə razılaşırdı və onu bu məsələdə müdafiə edirdi. Lakin bəstəkar Şərq musiqisi ilə Avropa musiqisi arasında olan fərqi, uyğunsuzluqları da göstərir və qeyd edir ki, bu uyğunsuzluqlar temperə olunmuş Avropa musiqi sisteminin qəbul olunmasına mane olmamalıdır. Hacıbəyli yazırdı ki, Avropa musiqisində tonlar iki növdür, tam və yarım ton, yarım tondan kiçik ton yoxdur, oktava 12 yarım tondan ibarətdir. Əgər oktavanı do, re və sairə notlardan quraraq, onların hamısı 12 tondan ibarət olacaq. “Bugünkü Azərbaycan tarında oktavanı bir telin (simin) üzərində götürsək, on yeddi ton əmələ gələr, əgər oktavanı iki tel üzərində hesab etsək, on doqquz ton mövcud olduğunu görərik. Digər tərəfdən, yenə eyni oktavanı tarın başqa bir yerindən götürsək, on üç ton əmələ gələr və yenə o oktavanı bir ayrı yerdən götürsək, on iki ton çıxar!

Bundan belə görünür ki, bizim musiqimizdə müəyyən bir sistem yoxdur. Başqa sözlə, bizim musiqi sistemi “Temperasyon” edilməmişdir. Sədalarımızın münasibətləri müxtəlifdir. Belə ki, bir yerdə “Re” ilə “Mi” arasında üç ton vardır. Digər bir yerdə “Re” ilə “Mi” arasında iki ton vardır və i. a.”¹

Ü.Hacıbəyli qeyd edir ki, Avropa musiqisində də temperasiya qəbul olunmamışdan əvvəl iki yarım ton var idi: böyük və kiçik yarım ton. Məsələn, “do” və “do diyez” sədaları kiçik yarım ton adlandığı halda, “do” ilə “re bemol” böyük yarım ton adlanırmış. Onlar müxtəlif cür də səslənirmiş. Temperasiyadan sonra bu fərq götürülmüşdür. Şərq musiqisində isə bemollar ilə diyezlər arasında fərq saxlanılır.

Daha sonra Ü.Hacıbəyli Şərq melodiylarının fortepiano kimi temperə olunmuş Avropa alətində ifası vaxtı alınan bəzi uyğunsuzluqları göstərir. O, yazır ki, “Şərq havalarını piano vasitəsilə çalarkən boylə bir şeylər müşahidə edirik. “Segah” və “Segah” kökündə olan mahnıların “qərar” tonu piano ilə düz gəlməz. Məsələn: əsas ton “Do” olarsa, “Segah”ın “Qərar” tonu “mi” və “mi”dən ikincisi isə (sağ tərəfə) – “fa”dan sonra gələn “mi” Şərq havalarına öyrənmiş qulaq üçün pis təsir edir və qulaq tələb edir ki, “mi” bir az bəm olsun. Pianoda “mi”dən bəm olan səs “mi bemol”-dur. Bu isə “Segah”a qətiyyən yaraşmaz. Boylə olan surətdə “Segah” düz çıxmaq üçün “mi” ilə “mi bemol” arasında bir ton dəxi olmalı idi. Halbuki pianoda oylə bir şey yoxdur”²:



Ü.Hacıbəyli eyni uyğunsuzluqların “mi minorda” “Bayatı İsfahan” və bu kökdə olan mahnıları çaldıqda da alındığını göstə-

¹ Hacıbəyov Ü. Azərbaycanca musiqi tələqqisi. Əsərləri, II c., B., 1965, s. 241.

² Yenə orada.

rir. O, “Çahargah”ın da əsasının və “Müxalif”in birinci tonlarının piano ilə müvafiq gəlmədiyini qeyd edir.

Ü.Hacıbəyli deyir ki, yenə də bu uyğunsuzluq Avropa musiqi sistemini qəbul etməyə mane olmamalıdır: “fəqət yenə də bundan boylə görünməsin ki, pianoda Şərq havaları çalmaq olmaz!”.

Sonrakı illərdə apardığı dərin tədqiqat işi bəstəkarı bu məsələnin daha dəqiq elmi həllinə gətirib çıxartdı. 1939-cu il məqaləsində Hacıbəyli yazır: “Mən Azərbaycan xalq musiqisində yarım tondan kiçik ton olduğunu eşitməmişəm. Bizim yarım ton həttə ümumi musiqi dilində qəbul olunmuş yarım tondan daha genişdir. Bizim tersiya ilə temperə quruluşunda qəbul olunmuş tersiya arasında uyğunsuzluq elə buradan irəli gəlir”. Bu məsələ bəstəkarın “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” tədqiqatında da araşdırılır. Əsərin elə birinci hissəsi bu mövzu ilə başlanır.

Ü.Hacıbəyli yazır ki, “Musiqişünasların rəyinə görə, “Şərq musiqisində” (Azərbaycan musiqisini də buraya daxil edirlər) bütöv və yarım tondan başqa $\frac{1}{3}$ və $\frac{1}{4}$ ton da vardır. Bu iddia ən kiçik intervalı yarım ton olan Azərbaycan xalq musiqisinə aid ola bilməz. Avropa musiqisində olduğu kimi, Azərbaycan musiqisində də oktava 7 diatonik və 12 xromatik pərdədən ibarətdir. Fərq ancaq bundadır ki, Avropa musiqisindəki oktavada pərdələr müntəzəm, Azərbaycan musiqisində isə qeyri-müntəzəm temperasiya olunmuşdur. Ona görə də temperasiyalı musiqi alətlərində (xüsusilə fortepianoda) Azərbaycan havaları ifa olunduqda, xüsusilə tersiya və seksta tonlarının ucalığında bəzi uyğunsuzluqlar hiss olunur; Azərbaycan musiqisində böyük tersiya temperasiya tersiyasına nisbətən qısa (bəm), kiçik tersiya isə temperasiya tersiyasına nisbətən geniş (zil)dir. Yarım ton temperasiyalıdan genişdir. Fərq təxminən bir komma qədərdir”¹.

Gördüyümüz kimi, Ü.Hacıbəyli Azərbaycan musiqisində $\frac{1}{3}$ və $\frac{1}{4}$ kimi intervalların olması haqqında bəzi nəzəriyyəçilərin səhv müddəalarını təkzib edir. Eyni zamanda bəstəkar Azərbaycan musiqisinin məqam əsası ilə Avropanın temperə edilmiş sistemi arasında keçilməz sədd kimi sayılan səhv fikri də tənqid edir.

¹ Hacıbəyov Ü. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. B., 1950, s.19.

Ü.Hacıbəyli yaradıcılığının ilk tədqiqatçılarından V.S.Vinoqradov “Üzeyir Hacıbəyli və Azərbaycan musiqisi” adlı kitabında bəstəkarın aşağıdakı vacib mülahizəsini gətirir:

“Xalq musiqisində 17, 18 və hətta 19 pərdəli səsqatları olur, lakin indiki vaxtda onlar öz istifadəsini yalnız bəzəkverici səslərdə tapırlar, hansılar ki, dəqiq qeydə alınma şərtilə hətta 19 pərdəli səs cədvəlinə belə sığışmazlar. Avropa temperasiyasından haşiyəyə çıxan hər şey daha çox milli ifaçılıq tərzinə (oxumasına) aid edilə bilər. Ladlar isə mahnılar, rəqslər ümum qəbul olunmuş not sistemində yazıla bilər və bu şəkildə kütləvi auditoriyanın “əşitmə qabiliyyətini” təmin edə bilər. Bu mənada tar ilə olan inkişaf səciyyəvidir. Tar 17, 19 pərdəli sazlaşmış temperə edilməmiş alətdir. Vaxt keçdikcə oktavanı 17 pərdəyə bölən tarın hərəkət pərdələri Avropa “əşitmə qabiliyyətinin” tələblərinə uyğun hərəkət etməyə başlayır və hal-hazırda bu alətdə artıq dünya musiqi mədəniyyətinin əsərlərinin tamamilə sərbəst ifası mümkündür. Not orkestri adlanan orkestrin mövcudluğu faktı da buna dəlalət edir”¹.

Ü.Hacıbəyli tərəfindən tarın tədqiqi, onun səs düzümünün yazılması və irəli sürülmüş mülahizələri not sisteminə keçmək üçün imkan yaratmışdır. Yalnız bundan sonra milli orkestr həm Azərbaycan bəstəkarlarının əsərlərini, həm də klassik Avropa irsini ifa edə bilmişdir. Xalq alətləri orkestri üçün repertuarı Ü.Hacıbəyli özü birinci yaratmışdır.

Ü.Hacıbəylinin qeyd etdiyi kimi, Azərbaycan melodiya­larının ifası zamanı səslərin ucalığındakı uyğunsuzluqlar yalnız fortepiano kimi alətdə müşahidə olunur.

O, deyirdi ki, “simfonik orkestrdə temperasiya məsələsi qoyulmur. Biz bu məsələyə musiqişünaslıq nöqtəyi-nəzərindən yanaşırıq... ifaçılardan ümumi musiqi dilində qətiyyən olmayan intonasiyalar vermələrini tələb edə bilmərik. Buna görə də mən şəxsən dünya musiqi əlifbasının Azərbaycan musiqi xüsusiyyətlərini verə bilmədiyini isbat etməyə çalışan bəzi musiqişünasla-

¹ Виноградов В. Узеир Гаджибеков и азербайджанская музыка. М., 1938, с. 13-14.

rın əsassız qeydlərini etinasız buraxıram. Bu fikir tamamilə yanlışdır. Əvvəla, ona görə ki, xromatik qamma bizi tamamilə təmin edir”¹.

Musiqi əsərləri qeyd olunmamış səs qatarı ilə milli alətlərdə ifa edilərkən hər interval bu prosesdə riyazi cəhətdən eyni mənalı iki sabit nöqtənin münasibəti kimi meydana çıxmır. Interval bir xəttlə deyil, tam birxəttlər dəstəsi ilə müqayisə edilə bilər. Lakin onu nəzərdə tutmaq lazımdır ki, belə bir xəttlər dəstəsi müəyyən ölçüylə məhdudlaşmır, əlavə kəmiyyət dəyişməsi keyfiyyət dəyişməsinə gətirib çıxarır.

Görkəmli rus musiqişünası, "zona nəzəriyyəsinin" (sahə nəzəriyyəsi) yaradıcısı N.Qarbuzov bu problemi öz əsərlərində irəli sürmüşdür. Müəyyən interval üçün səciyyəvi olan səs yüksəklik münasibətlərinin çoxluğunu N.Qarbuzov birmənalı "nöqtə" münasibətlərinin əksinə olaraq sahə (zona) münasibəti kimi müəyyənləşdirir. N.Qarbuzovun tədqiqatları nəticəsində indi müəyyən olunmuşdur ki, xalq musiqisindəki interval münasibətlərin çox mənalı yozumu professional musiqi yaradıcılığına da xasdır, on iki pərdəli temperasiyalı quruluşa on iki pərdəli sahə (zona) quruluşu kimi baxmaq lazımdır. Interval variantlarının müxtəlifliyinə baxmayaraq, iki tendensiyanı müəyyənləşdirmək olar. Onlardan biri ən sadə kofisiyentlərə malik natural səslənmələrinə yaxın olan səslənməyə istiqamətlənir ki, bu da təbiətin özünün verdiyi natural səs qatarıdır. İkincisi, son dərəcə kəskinləşmiş səslənməyə yönəlmişdir ki, o da sahə (zona) həddləri içində maksimal genişlənmə, yaxud daralma nəticəsində əmələ gəlir.

Beləliklə, on iki pərdəli temperasiya edilmiş quruluşu on iki pərdəli zona (sahə) quruluşu kimi qəbul etdiyimizi nəzərə alsaq, Ü.Hacıbəyli dediyi yarım ton, böyük və kiçik tersiya kimi intervalları N.Qarbuzovun zona (sahə) nəzəriyyəsi əsasında kiçik sekunda sahəsi (zonası), böyük tersiya sahəsi (zonası), kiçik tersiya sahəsi adlandırmaq olar.

Ü.Hacıbəyli özünün ilk müşahidələrində hələ Azərbaycan musiqisinin ümum Şərq sistemindən ayırmadıqda və bizim mu-

¹ Hacıbəyov Ü. Musiqidə xəlqilik. Əsərləri, II c., B., 1965, s. 323.

siqimizdə 1/3 və 1/4 tonların mövcudluğunu hesab etdikdə, göstərir ki, musiqimizi ayıran cəhətlər bunlar deyil. Hələ o illərdə bəstəkar tamamilə haqlı olaraq deyirdi ki, əgər Şərq və konkret Azərbaycan musiqisi müntəzəm temperə edilsə belə o, bundan özünün spesifikliyini və xüsusiyyətini itirməz, çünki Azərbaycan musiqi dilinin spesifikliyi 1/3 və 1/4 tonlarda deyil, daha əsaslı amillərdən ibarətdir ki, bunlar da kök, hava, vəzndir. Onlar haqqında sonrakı səhifələrdə danışılacaqdır.

Məqam nəzəriyyəsi

Azərbaycan xalq musiqisinin məqam sistemini Ü.Hacıbəyli bütün yaradıcılığı boyu öyrənmişdir. Bizim musiqinin milli təkrarsızlığının əsas şərtlərindən birini o, yeddi əsas və bir sıra əlavə məqamlarda ifadə olunmuş məqam sistemində görürdü. Yeddi əsas məqamlar bunlardır: “Rast”, “Segah”, “Şüştər”, “Çahargah”, “Bayatı-Şiraz”, “Hümayun”, “Şur”, əlavə məqamlar isə: “Şahnaz”, “Sarənc”, “Bayatı-Kürd”, “Hicaz”, “Qatar” və başqalarıdır. Bu nəticəyə də Ü.Hacıbəyli birdən-birə gəlməmişdir. 1929-cu ildə "Azərbaycan türk xalq musiqisi haqqında" məqaləsində o, yazırdı: “Hazırda Azərbaycan musiqisi çoxlu şöbə və guşələri ilə birlikdə aşağıdakı müstəqil köklərə malikdir: “Rast”, “Segah”, “Şur”, “Çahargah”, “Şüştər”, “Zabul”, “Şahnaz”, “Bayatı-Şiraz” və “Hümayun”. Bütün Azərbaycan xalq türk musiqisi ancaq yuxarıda göstərilən köklərə əsaslanır”¹.

Gördüyümüz kimi, əsas köklərin, məqamların siyahısında Ü.Hacıbəyli “Zabul” və “Şahnaz” kimi məqamların adlarını çəkir. “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları”nda “Zabul”, “Segah”ın variantı, “Şahnaz” isə köməkçi məqam kimi verilmişdir. “Musiqidə xəlqilik” məqaləsində Ü.Hacıbəyli yeddi əsas məqam əvəzinə səkkizinin adını çəkir: “Azərbaycan musiqisində həştəda qədər muğam olduğunu iddia edənlərin fikrinə zidd olaraq, mən bizim musiqimizdə öz xüsusi quruluşu olan sərbəst muğamların

¹ Hacıbəyov Ü. Azərbaycan türk xalq musiqisi haqqında. Əsərləri, II c., B., 1965, s. 258.

sayının səkkizdən artıq olmadığı fikrindəyəm, bundan başqa əlavə muğamlar varsa da bunlar əsas muğamlardan ayrılır”¹.

Ü.Hacıbəylinin ilk çıxışları və məqalələri bəstəkarın məqamlar haqqında əsas tədqiqatı olan “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” üçün hazırlıq materialı olmuşdur. 1945-ci ildə dərc edilmiş bu tədqiqatda Ü.Hacıbəyli Azərbaycan xalq musiqisinin məqam nəzəriyyəsinin yaradıcısı kimi çıxış edir.

“Seçdiyim bu mövzuya dair nə bir ədəbiyyat, nə xüsusi elmi əsərlər, nə də başqa bir vəsait olmadığına görə, mən ancaq öz şəxsi müşahidələrimin, apardığım diqqətli tədqiqatın nəticələrinə və Azərbaycan xalq musiqisinin bütün nümunə və formalarının dərin təhlilinə əsaslanmağa məcbur oldum”².

Məqamların, onların struktur xüsusiyyətlərinin, daxili funksional əlaqələrinin və onların bir-birilə əlaqəsinin öyrənilməsi xüsusilə bizim dövrümüzdə, incəsənətdə milli forma məsələsi qoyulan vaxtda, böyük əhəmiyyətə malikdir. Məqam intonasiyasının qanunauyğunluqları haqqında nəzəriyyə bəstəkarın xalq və xalq professional sənətinin ənənələrini tətbiq etmək üçün vacibdir.

Ü.Hacıbəylinin məqam nəzəriyyəsi bəstəkarın nəzəri və musiqi-estetik konsepsiyasının əsas qoludur. Hacıbəyli yazırdı:

“Azərbaycan musiqisini öyrəndikdə, ondan istifadə etdikdə muğam sisteminə, Azərbaycan musiqisində olan və çox böyük rol oynayan canlı muğamlara xüsusi diqqət verilməlidir. Çalışmaq lazımdır ki, bu muğamlar öz sərbəst əhəmiyyətlərini itirməsinlər.

Şəxsən bu fikirdəyəm ki, muğam sistemi ümumi musiqi kulturasına bir çox yeniliklər və tərəvət gətirəcəkdir”³.

Ü.Hacıbəyli Azərbaycan məqamları haqqında nəzəriyyəsində hansı əsas müddəaları irəli sürmüşdür?

O, özü belə qeyd edir: “Ümidvaram ki, bir elmi əsər olaraq bu kitabda musiqi elm xadimlərinin diqqətini aşağıdakı maraqlı mühüm məsələlər cəlb edəcəkdir: 1) səsqatarlarının qurulmasında kvarta, kvinta və seksta konsekvntliyi; 2) artırılmış sekunda-

¹ Hacıbəyov Ü. Musiqidə xəlqilik. Əsərləri, II c., B., 1965, s. 324.

² Hacıbəyov Ü. Azərbaycan türk xalq musiqisinin əsasları. B., 1950, s. 9.

³ Hacıbəyov Ü. Musiqidə xəlqilik. Əsərləri. II c., B., 1965, s. 324.

nin əmələ gəlməsi; 3) tetraxordların yeni növləri; 4) tetraxordların dörd birləşmə üsulu”.

Ü.Hacıbəyli ilk dəfə müəyyən etmişdir ki, Azərbaycan məqamlarının səsdüzümü tetraxordların birləşməsindən qurulur, yəni dörd pillənin ardıcıl irəliləməsindən ibarətdir. Hacıbəyli Azərbaycan musiqisində tetraxordların birləşməsinin dörd üsulunu müəyyənləşdirmişdir:

1) zəncirli və ya qovuşuq birləşmədir; burada, alt tetraxordun axıncı tonu eyni zamanda üst tetraxordun birinci tonu olduğuna görə bu iki tetraxord arasında xalis prima intervalı əmələ gəlir;

2) ayrı birləşmədir; burada, alt tetraxordun axıncı tonu ilə üst tetraxordun birinci tonu böyük sekunda intervalı təşkil edir;

3) orta yarımton vasitəsilə birləşmədir; burada, alt tetraxordun axıncı tonu ilə üst tetraxordun birinci tonu kiçik tersiya intervalı təşkil edir;

4) orta ton vasitəsilə birləşmədir; burada, alt tetraxordun axıncı tonu ilə üst tetraxordun birinci tonu böyük tersiya intervalı təşkil edir.

Bizə elə gəlir ki, tetraxordların birləşməsinin bölünməsində belə variant da mümkündür: 1) qovuşuq birləşmə; 2) ayrı birləşmə.

Yeni variantda, tetraxordların birləşmə üsulunun bölünməsində biz yeni “xüsusi birləşdirici səs” anlayışını da yürüdürük. İş orasındadır ki, Avropa sistemində, tetraxordların birləşməsi xüsusi birləşdirici tonsuz həyata keçirilir.

Ü.Hacıbəyli Azərbaycan məqamlarının səsdüzümünün əsasını təşkil edən beş müxtəlif növlü tetraxord irəli sürür: 1-1-1/2 (əsas), 1-1/2-1 (köməkçi), 1/2-1-1 (köməkçi), 1/2-1-1/2 (əskil-miş), 1/2-1 1/2-1/2 (artırılmış sekunda). Birinci üç tetraxord qədim yunan tetraxordlarına tamamilə uyğundur, onlar da beş müxtəlif növlü tetraxordlardan ibarət idi. Lakin iki axıncı tetraxord üç bütöv tonun (üçtonun) ardıcıl irəliləmə qaydasının pozulmasının nəticəsində yaranmışdır.

Mərhum musiqişünas X.Ağayeva özünün “Ü.Hacıbəyov” kitabında tamamilə doğru olaraq yazırdı ki, “Bütün bunları majora və minora gətirmək üçün min illər gözləmək lazım deyil, elə in-

di dörd Azərbaycan tetraxordunu pozub, yalnız "doriy" tetraxorduna uyğun birini saxlamaq olar. Hacıbəylinin rəyincə, Azərbaycan musiqi xadimləri elə buna qarşı mübarizə aparmalıdırlar ki, bu tetraxordlar nə indi, nə də min ildən sonra pozulmasınlar, çünki birincisi, Azərbaycan xalqının bütün musiqi yaradıcılığı bu tetraxordlara əsaslanır və ikincisi, bu tetroxordların saxlanması musiqi sənətinin inkişafının yeni yollarının açılması üçün əsaslı imkanlar verir".¹

Ü.Hacıbəylinin tetraxordlar üzrə verdiyi sistemləşmə, öz vaxtına görə, şübhəsiz irəli atılmış mühüm addım idi. O, öz əhəmiyyətini gələcək dövr üçün də saxlayır. Lakin bizə elə gəlir ki, bu sistemləşmə Azərbaycan musiqisində məqam əlaqələrinin zənginliyini tamamilə əsaslandıran yeganə imkan deyil. Hacıbəylinin bir bəstəkar kimi yaradıcı təcrübəsi daha zəngin, daha çoxcəhətlidir. Belə zənn edirik ki, Azərbaycan musiqisində məqamların təsnifatına digər münasibət də mümkündür. Hacıbəylinin göstərdiyi bütün beş tetraxord; yuxarıda göstərilən dörd üsulla birləşə bilər, yalnız iyirmi tetraxordun hamısı, Hacıbəylinin qeyd etdiyi kimi, Azərbaycan məqamlarının əmələ gəlməsi üçün yararlı ola bilməz. Azərbaycan məqamlarının səsdüzümünün yaranması üçün əsas şərtlər aşağıdakılardır: 1) birləşmənin konsekvant qaydası; 2) səsdüzümünün pərdələri üçtən əmələ gətirməməlidirlər.

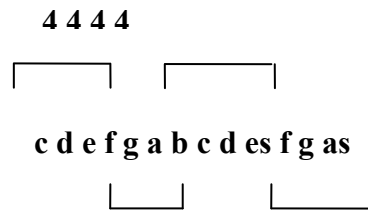
Ü.Hacıbəyli yazırdı ki, "Mən məruzələrimdə Azərbaycan məqamları səsqatarlarının ciddi konsekvant (kvarta quruluşu, kvinta quruluşu, kiçik və böyük sekstalar quruluşu) bir qanun üzrə qurulub mütənasib bir sistemdən ibarət olduğunu izah etdikdə, bu, bəzi musiqiçilərə süni və uydurma bir şey kimi gəlirdi".² Lakin Hacıbəyli irəli sürülən məsələlərin doğruluğunu Azərbaycan xalq musiqisi nümunələri ilə inandırıcı şəkildə isbat edirdi.

Ü.Hacıbəyli Azərbaycan məqamlarında musiqi bəstələmək üçün göstərdiyi qayda-qanunların doğruluğunu yoxlamaq məqsədilə (tədqiqatının ikinci hissəsi) bəstəkarlarımıza bu qanunlar əsasında musiqi bəstələməyi təklif edir. Belə təcrübə həyata ke-

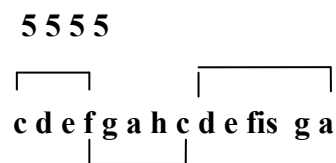
¹ Агаева Х. У. Гаджибеков. Б., 1955, с.138.

² Hacıbəyov Ü. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. B., 1950, s. 9.

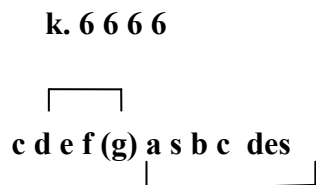
çirilmiş və Hacıbəylinin nəzəri kəşflərinin həqiqiliyini isbat etmişdi. Bərabər tetraxordların birləşməsi səsdüzümünün sıralarında pərdələrin ardıcılığının konsekvant qaydasını yaradır. Bərabər quruluşlu xalis tetraxordların birinci üsulla birləşməsi ardıcıl xalis kvartalar sırasından ibarət səsqatari əmələ gətirir:



Bərabər quruluşlu xalis tetraxordların ikinci üsulla birləşməsi ardıcıl xalis kvintalar sırasından ibarət səsqatari əmələ gətirir:

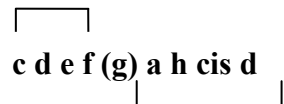


Bərabər quruluşlu xalis tetraxordların üçüncü üsulla birləşməsi ardıcıl kiçik sekstalar sırasından ibarət səsqatari əmələ gətirir:



Bərabər quruluşlu xalis tetraxordların dördüncü üsulla birləşməsi ardıcıl böyük sekstalar sırasından ibarət səsqatari əmələ gətirir:

b. 6 6 6 6



Qeyd edək ki, xalis kvartalar quruluşu “Rast”, “Şur”, “Segah”, “Çahargah” kimi geniş yayılmış məqamların səsqatarını, xalis kvintalar quruluşu “Şüştər”, “Çahargah”, kiçik sekstalar quruluşu “Bayatı-Şiraz” və az ifa olunan “Nəva”, böyük sekstalar quruluşu isə “Humayun” məqamının səsqatarını əmələ gətirir.

Xalis kvintalar, həm də kiçik və böyük sekstalar quruluşu Azərbaycan musiqi sənətinin inkişafında daha sonrakı dövrdür. Kiçik və böyük sekstaların səsqatarında məqamdan məqama keçmək üçün modulyasiya formulu üstünlük yaradır.

Azərbaycan məqamlarının səsqatarının əmələ gəlməsində əsas tetraxordlardan başqa, köməkçi tetraxordların da mühüm əhəmiyyəti var. Bu tetraxordlar qeyri-bərabər tetraxordların birləşməsindən yaranır və əsas tetraxordların ikinci, üçüncü, dördüncü pərdələrindən və aralıq tonlardan əmələ gəlir.

Həmin məqamlar bunlardır: “Şahnaz” (1-1-1/2 və 1/2-11/2-1/2-ayrı birləşmə), “Çahargah” (1/2-11/2-1/2 və 1-1-1/2-ayrı birləşmə), “Sarənc” (1/2-11/2-1/2 və 1-1-1/2-ayrı birləşmə). Köməkçi tetraxordların arasında üçton xüsusi yer tutur. Hacıbəyli özünün məqam konsepsiyasında bu məsələ üzərində xüsusi olaraq dayanır. O, yazır:

“...Bərabər tetraxordların ikinci (ayrı) üsul ilə birləşməsində üçtonun olması vacibdir; bu üsul ilə birləşmədə ardıcıl xalis kvintalar sırasından ibarət yeni səsqatari əmələ gəlir. O zaman belə bir dilemma ortaya çıxır: ya mənalı musiqi ifadələri düzəltməyə yaramayan üçtondan, ya da kvinta quruluşundan əl çəkmək lazımdır; hərçənd kvarta quruluşuna nisbətən kvinta quruluşu musiqi incəsənətinin inkişafında irəliyə doğru bir addımdır”.¹

¹ Hacıbəyli Ü. Azərbaycan türk xalq musiqisinin əsasları. B., 1950, s. 28.

Lakin Ü.Hacıbəyli üçüncü yol tapmışdır, bu da üç bütöv tonun ardıcılığını yarımtonla pozmaq yoludur.

Ü.Hacıbəyli yazır ki, “üçtonun yaramazlığı” onun birinci və axıncı pərdəsi arasında artırılmış kvarta intervalı əmələ gəlmə-sində yox, üç bütöv tonun ardıcılığındadır. Deməli, orta tonlar-dan birini ucaltmaq və alçatmaqla üç bütöv tonun ardıcılığını aradan qaldırmaq olar”¹.

c d e f g a h c



üç ton

c d e f gis a h c



art.2

Bu səsqatarında üçtonun orta səsləri “sol” və “lya”dır. Kvinta dairəsinə əsasən “sol”-un münasib dəyişilməsi “sol di-yez” və “lya”-nın ən münasib dəyişilməsi “lya bemol”dur.

Əgər “sol” notunu “sol diyez” ilə əvəz etsək, onda səsqa-tarında üç bütöv ton hərəkətinin pozulması səsqatarının kvinta konsekvntliyini də pozmuş olur. Pozulmuş xalis kvintanı bərpa etmək və ya əvvəlki vəziyyətə salmaq üçün səsqatarının birinci pərdəsini ucaltmaq (do diyez) lazımdır ki, bununla da xalis kvin-taların ardıcıl sırasından ibarət düzgün təşkil olunmuş səsqatari əmələ gəlir:



Ü.Hacıbəyli qeyd edir ki, üç bütöv ton hərəkətini pozmağın ikinci üsulu “lya”-nın “lya bemol”a çevrilməsidir.

¹ Hacıbəyli Ü. Azərbaycan türk xalq musiqisinin əsasları. B., 1950, s. 22.

c d e f g a s h c



art.2

Pozulmuş xalis kvintanı əvvəlki vəziyyətə salmaq üçün səs-qatarının ikinci pərdəsini alçaltmaq (re bemol) lazımdır ki, bununla da yeni xalis kvintaların ardıcıl sırasından ibarət düzgün təşkil olunmuş səs-qatırı əmələ gəlir:



Ü.Hacıbəyli üçtonun orta tonlarının alterasiya edilməsi yolu ilə yeni tetraxordlar və yeni artırılmış sekunda intervalını alır. Hacıbəylinin özünün mülahizəsinə görə, Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin inkişafında kvinta quruluşu sonrakı mərhələ olduğu kimi, eləcə də ikinci ayrı üsulla birləşmə, yeni əskilmiş və artırılmış sekunda tetraxordların yaranması Azərbaycan musiqi dilinin tarixi inkişafının daha sonrakı dövrünə aid edilə bilər. Bununla bağlı müəyyən əlaqəni qeyd etmək olar, əskilmiş tetraxordun və artırılmış sekunda ilə tetraxordun 1-1-1/2 formulu olan əsas aparıcı tetraxorddan əmələ gəlməsini göstərmək olar.

Üçton Azərbaycan musiqi dilində yeni artırılmış sekunda intervalının yaranması səbəbkarıdır. Ü.Hacıbəyli qeyd edir ki, üçtonun orta tonlarının alterasiya edilməsi yolu ilə üç bütöv ton ardıcılığının pozulması nəticəsində artırılmış sekunda əmələ gəlir.

Qeyd etmək lazımdır ki, bu intervalın intonasiyası Azərbaycan musiqi dili üçün xarakterdir. Bizim bəstəkarlar milli musiqi üçün xarakter olan bu intonasiyaya müraciət etməyə başladılar. Lakin elə də olurdu ki, bəstəkarlar ondan süni istifadə edib, milli musiqi dilinə nabelədliklərini bu intonasiya ilə gizlədirdilər. Ü.Hacıbəyli yazır ki, “Bəzi bəstəkarlar güman edirlər ki, əgər onlar təsadüfdən təsadüfə “artırılmış sekundaya” əl atsalar, bununla “milli intonasiya”ya nail olarlar. Bu “artırılmış sekunda”ya həm də rus “orijentalist”lərinin əsərlərində rast gəlirik.

Lakin unutmaz lazım deyil ki, həmin bəstəkarlar qətiyyənl əsl Azərbaycan musiqisi yaratmaq niyyətində olmamışlar. Səthi stilizasiya musiqi əsərinə əsl milli intonasiya verməməklə bərabər, həm də əsəri gerçəklikdən, səmimilikdən və ümumiyyətlə estetik və bədii dəyərdən məhrum edir.

Mənim fikrimcə, bu vəzifə tamamilə başqa cür həll olunur. Hər bir xalq öz bəstəkarlarından tələb edir ki, o, öz əsərlərini, nə qədər mürəkkəb olursa olsun, xalqa yaxın və doğma olan musiqi dilində bəstələməlidir. Bunun üçün bəstəkardan həmin dili mükəmməl bilməsi tələb olunur”.¹

Bununla əlaqədar Ü.Hacıbəylinin “oriyentalizm” adlanan üsluba münasibəti ilə tanış olmaq maraqlıdır. Dahi rus bəstəkarlarından M.İ.Qlinkanın, N.A.Rimski-Korsakovun, “Qüdrətli dəstə” bəstəkarlarının oriyental üsluba meyil edən əsərlərini yüksək qiymətləndirən bəstəkar eyni zamanda saxta “oriyental” üslubun barışmaz düşməni idi. Bu yol XIX əsrin sonu və XX əsrin əvvəllərində Qərbi Avropa musiqisinin bir sıra zəif əsərlərində, bəzi sovet bəstəkarlarının əsərlərində də öz əksini tapmışdır.

Ü.Hacıbəyli bu üslub haqqında yazırdı:

“Avropa sənətkarları Avropa üslubundan bir az qeyri olan bir növ “üslub” və ya “stil” çıxarıb adına “Şərq stili” deyirlər. O cümlədən məsələn, musiqidə artırılmış sekunda istemalı, şeirdə “kül və bülbül” fiqurəsi, rəsmdə butalara bənzər güllər, teatrda rəngarəng əlbisə geyinib salama oxşayan hərəkətlər göstərmək və s.

İşdə, şərqilərin zövqünü korlayıb, hətta ruhlarını belə incidən bir şey varsa, o da bu saxta Şərq stilidir”.²

O, Şərq musiqisini yaratmaq istəyən sənətkarlara məsləhət görürdü ki, “kəndi sənətlərinin müxtəlif qəvaidini sənəlcə zəhmət çəkib öyrəndikləri kimi, saxta “Şərq stili”ndən əl çəkib, əsl Şərq incəsənətinin bütün xüsusiyyətlərini kamali-səy və ehtimal ilə sənəlcə öyrənməli və bu sənətə ruhən mərbut olmalıdırlar ki, yaratdıqları Şərq sənəti də Şərq əhlinə zövq verib ənis və munis görünsün”.³

¹ Hacıbəyov Ü. Vətən müharibəsi günlərində Sovet Azərbaycanının musiqisi. Giriş. Əsərləri, II c., B., 1965, s. 350.

² Hacıbəyov Ü. Teatr təəssüratı. “Maarif və mədəniyyət” jurnalı, 1925, № 3.

³ Yenə orada.

Ü.Hacıbəyli "Советская музыка" jurnalının səhifələrində dərc olunmuş "Sovet operasının yolları" məqaləsində də musiqi dilimizə, onun məqam xüsusiyyətinə böyük əhəmiyyət verir. Həmin məqalədə o, bu barədə belə yazırdı: "Sovet operası haqqında olan mübahisələrdə major və minordan çox danışirlar. Halbuki hər bir xalqın musiqi incəsənəti məqam təfəkkürünün son dərəcə zəngin və orijinallığı ilə seçilir... yaddan çıxarmaq lazım deyil ki, bəstəkar yalnız o zaman xalqa yaxındır ki, öz fikirlərini xalq musiqi dilində ifadə etsin".¹

Azərbaycan məqamlarının əmələ gəlmə qaydaları Ü.Hacıbəylinin məqam sisteminin çox vacib hissəsidir. Bu hissədə Ü.Hacıbəyli ilk dəfə xalq musiqisini funksional əsasla, "karkasa oturdur" və Azərbaycan məqamlarını funksionallıqla bağlayır. Ü.Hacıbəyli yazır ki, "səsqatarında pərdələrin funksional münasibətləri aydınlaşdırılmamış olsa, o yenə də bir səsqatarı olaraq qalır. Əgər pərdələrdən biri mayə vəziyyətini alarsa, o zaman başqa pərdələrin də funksional vəziyyəti müəyyənləşdirilir və səsqatarı məqama çevrilir".²

Qeyd etmək lazımdır ki, Azərbaycan məqamlarının səsqatarı Avropanın major və minoru ilə qohumdur. Məsələn, "Rast" məqamının əsas tetraxordu major tetraxorduna uyğundur; "Cahar-gah" məqamının əsas tetraxordu harmonik minorun son tetraxorduna uyğun gəlir və s. Əhval-ruhiyyəsinə görə "Rast" majora, "Şur" və "Bayatı-Şiraz" isə minora uyğun gəlir. Azərbaycan məqamlarının səsqatarının Avropanın major və minoruyla qohumluğu bu məqamların gələcək inkişafı və birləşməsi üçün əsas vermişdir. Bunu biz artıq Ü.Hacıbəylinin özünün yaradıcılığında görürük.³

¹ Гаджибеков У. Пути советской оперы. "Советская музыка", М., 1939, № 5.

² Hacıbəyov Ü. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları, B, 1950, s.31.

³ Azərbaycan məqamlarının major-minor lad sistemi ilə üzvi birləşməsini rus musiqişünası İ.Y.Rijkin göstərir və təklif edir ki, bu ladları iki cür terminlə adlandırmaq, məsələn: "Раст до-до мажор". И.Я.Рыжкин. Некоторые особенности национальных музыкальных культур. Сообщения Института истории искусств. М., 1959, № 15, с. 17.

Ü.Hacıbəyli tədqiqatında Azərbaycan məqamlarının mayəsi (tonikası) üzərində çox müfəssəl dayanmışdır. Ü.Hacıbəyliyə görə, mayə məqam səsqratı pərdələrinin fəal qarşılıqlı əlaqələrini göstərir, o, hərəkətedici funksional dəyişikliyə əsaslanmışdır. Mayə mərkəzinin dəyişikliklərinin imkanları və onun digər məqam dayaqqlara keçirilməsi Azərbaycan xalq məqamlarına böyük emosional bənzərsizlik verir, sərbəst məqam modulyasiya perspektivini açır.

Bu prinsip yalnız Azərbaycan folkloru üçün deyil, o bir çox digər xalqların folkloru üçün də xasdır. Məqam funksional dəyişikliyin münasibəti haqqında A.Kastalski yazmışdı. Bu fikir məşhur rus folklorşünası Melqunov tərəfindən irəli sürülmüşdür. Bu xüsusiyyətlər üzərində öz tədqiqatlarında Asafyev, Yavorski, Tyulin və b. dayanmışlar.

Ü.Hacıbəylinin əsərinin ikinci hissəsi “Xalq üslubunda Azərbaycan məqamlarında musiqi bəstələmək qaydaları” Azərbaycan məqamlarının səsqratlarının dörd quruluşu ilə əlaqədar olaraq dörd hissədən ibarətdir.

Birinci hissə xalis kvartalar quruluşu – “Rast”, “Şur”, “Se-gah” məqamlarında melodiya bəstələmək qaydalarını başa salır.

İkinci hissə xalis kvintalar quruluşu – “Şüştər” və “Çahargah” məqamlarında, üçüncü hissə kiçik sekstalar quruluşu müvafiq “Bayatı-Şiraz” məqamına həsr olunmuşdur. Dördüncü hissədə böyük sekstalar quruluşunda “Hümayun” məqamında melodiya bəstələmək qaydalarından danışılır. Hacıbəyli köməkçi məqamlar “Şahnaz”, ikinci növlü “Çahargah” və “Sarənc” məqamlarında melodiya bəstələmək qaydalarını da vermişdir.

Ü.Hacıbəyli hər məqamda melodiya bəstələmək qaydalarına diapazonun və həmçinin məqamın mayəsinin təyini ilə başlayır və məqamın mayəsi ilə əlaqədar onun digər funksiyaları üzərində dayanır.

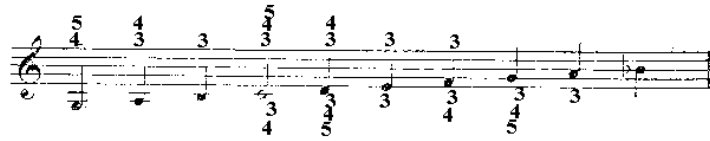
Məsələn, o, “Rast” məqamı haqqında belə yazır: “Rast” səsqratının bütün pərdələri mayəyə tabe vəziyyətdə olur. Bu pərdələrin vəzifəsi mayəyə “xidmət etmək” və onun melodiyaadakı vəziyyətini daha da qüvvətləndirməkdir. Buna görə də tersiya, kvarta və kvinta tonlarına hər pərdədən sıçrayış etmək olmaz”.¹

¹ Hacıbəyov Ü. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. B., 1950, s. 41.

Məqamlarda melodiya bəstələməklə əlaqədar olaraq Ü.Hacıbəylinin irəli sürdüyü çox vacib məsələ mümkün olan sıçrayışlar haqqında olan qaydalardır. Ümumiyyətlə, Azərbaycan musiqisi üçün melodik hərəkətin, inkişafın ardıcılığı xasdır. Məqamların pillələrinin xromatik dəyişilməsi xarakter deyil, xromatizmlər yalnız bəzəkverici səslər, melizmlər kimi istifadə olunur.

Ü.Hacıbəyli Azərbaycan məqamlarında məhdudedici xromatik yolları göstərir, bunlar da yalnız “Rast”, “Şur”, “Segah” məqamlarında mümkündür. Digər məqamların pillələri xromatik dəyişikliklərə yol vermir.

Xromatizmin belə məhdudlaşması ilə əlaqədar olaraq sıçrayışlar haqqında olan qayda xüsusi əhəmiyyət kəsb edir. “Rast” məqamında mümkün olan sıçrayışlar cədvəlini gətiririk:



Ü.Hacıbəyli sıçrayışlarla əlaqədar olaraq bir sıra əlavə qaydaları göstərir: 1) eyni istiqamətə doğru bir-birinin ardınca iki sıçrayış etmək olmaz; 2) səsqatarı dairəsində və ya ondan xaric oktavaya sıçrayış etmək də olmaz; 3) sıçrayışdan sonra, həmin istiqamətdə bütöv tona hərəkət etmək olmaz; 4) bütöv ton hərəkətindən sonra, həmin istiqamətdə sıçrayış etmək olmaz; 5) yuxarıya doğru tersiya sıçrayışından sonra, həmin istiqamətdə yarım ton hərəkət etmək olmaz; 6) aşağıya doğru tersiya sıçrayışından sonra, həmin istiqamətdə yarım ton hərəkət etmək olmaz.

Ü.Hacıbəylinin öz yaradıcılığında bu qaydalara necə əməl etdiyini (“Rast” məqamında olan parçada) izləyək.

Moderato

Tən - gə gəl - dik yox ta - van əz - di bi - zi

və - şı - xan, gör - mə - dik bir yax - şı gün hər giz məhv e -

dil - dik būs - bü - tün

Bəy, xan pa - şa mül - kə - dar yan - sın bat - sın hər nə var

Qal x - sın üs - yan şö - lə - si

rədd ol - sun vəh - şı bəy - xan

Əsasən sıçrayışlar qaydasına əməl edərək, yuxarıda gətirilən parçada görduyümüz kimi, Ü.Hacıbəyli onları pozmağa da qorxmur, yəni o bu qaydalara yaradıcı yanaşır. Yuxarıda göstərilən parçada o, iki dəfə qaydanı pozaraq alt kvartanın mayəsindən sekstaya və kvintanın mayəsindən oktavaya sıçrayış edir.

Azərbaycan məqamlarında musiqi bəstələmək üçün sıçrayışlardan əlavə çox vacib məsələ kadanslardır.

Ü.Hacıbəyli iki cür kadensiya göstərir: tam və yarım kadensiyalar. Tam kadensiya məqamın mayəsində bitir, yarım kadensiyalar üçün isə kvinta, tersiya, kvarta, üst aparıcı tonda və mediantada dayanma xasdır.

“Koroğlu”nun 1-ci pərdəsindən Nigarın ariyasında kadansları göstərək:



Ü.Hacıbəyli deyir ki, bütün məqamlarda tam kadensiya melodiyanın məqamın mayəsində bitməsi ilə tamamlanır. Azərbaycan məqamlarından bu mənada “Şüştər” və “Hümayun” məqamları istisnaqlıq təşkil edir. Məsələn, “Şüştər” məqamında melodiyanın mayədə dayanacağı yarım kadensiya təsəvvürü yaradır. Buna misal olaraq “Sevgili canan” qəzəlini göstəririk. Qəzəl “Şüştər” məqamında yazılıb, onun “Tərkib” şöbəsini buna misal gətirə bilərik.

Ü.Hacıbəyli tədqiqatında bu qaydaları göstərdikdən sonra məqamlarda melodiya bəstələmək qaydalarına keçir. Bu qaydalar elə bil ki, melodiya bəstələmək qaydalarının struktur əsaslarını hazırlayır. Ü.Hacıbəyli məqamların melodiya quruluşu üçün xas olan musiqi ifadələrinin, cümlələrin və periodlarının simmetriyasını göstərir. O, melodiya əvvəl kiçik ifadələr, sonra cümlələr və daha sonra periodlar şəklində qurur. Hər bir məqam xarakter dayanacaq ilə özünün şöbələrinə malikdir. Məsələn, “Segah” məqamının aşağıdakı şöbələri vardır: Mayə-seğah – dayanacaq mayədir; Şikəsteyi-fars – dayanacaq əsas tonun kvintası; Mübərriqə – dayanacaq əsas tonun kvintasının aparıcı tonu; Əraq – dayanacaq məqamın mayesidir və bütün səs qatı bir oktava yuxarı keçirilir; Gərai – mayəyə qayıdır.

Əraq ilə əlaqədar olaraq Ü.Hacıbəyli məqamın diapazonunun genişlənməsi, melodiya və onun inkişafı haqqında çox maraqlı mülahizə irəli sürür. Bu, ifaçılar üçün, həm oxuyanlar, həm də çalanlar üçün, böyük imkanlar yaradır. Bu prinsip əsasında muğamat sənəti, “zil” adlanan xarakter yuxarı registr qurulmuşdur.

“Bayatı-Şiraz” məqamına modulyasiya edilmiş “Segah” məqamının “Əraq” şöbəsində yazılmış “Sənsiz” qəzəlinin orta hissəsini misal gətiririk:

Allegro moderato



Baş - qa bir ya - rı ne - cə ax - ta - rım, ey
naz - lı sə - nəm?! Bi - li - rəm, sən də de - din:
"yox ya - ra ha - cət sən - siz" Bi - li - rəm,
sən də de - din: "yox ya - ra ha - cət sən - siz"
Sən mə - nim qəl - bi - mə ha - kim, sə - nə qul
ol - du kö - nül, sən ə - ziz - sən mən u - cuz,
mən he - çəm, a - fət, sən - siz, sən ə - ziz
sən mən u - cuz, mən he - çəm, a - fət, sən - siz.

Beləliklə, "Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları" tədqiqatında Azərbaycan məqamlarının xüsusiyyətiylə bağlı əsas müddəaları araşdırdıq.

Melodiya

Azərbaycan musiqi dilinin digər çox vacib, spesifik əlaməti onun melodik özünəməxsusluğudur. Ü.Hacıbəyli yazır: "Hava işinə gəldikdə musiqiyə cüzi də olsa əhəmiyyət verənlərin hamısına aydındır ki, bizim havalarımız heç də Avropa havalarına bənzəməz. Bunun da əsl səbəbi odur ki, bizim havalarımız, baxşus dəstgah havalarımız "Tessitura" deyilən bir kiçik dairədə hərəkət etdiyi halda, avropalıların havaları, baxşus "ariya"ların-

da sərbəst surətdə aşağı-yuxarı atılıb gəzişir və bu nəhv ilə bizim qulağıımıza qərib və anlaşılmaz gəlir”.¹

Azərbaycan melosu məsələsi Ü.Hacıbəylinin musiqi nəzəriyyəsinə geniş işıqlandırılmamışdır. Yalnız onun ayrı-ayrı söylədiyi fikirlərindən məlum olur ki, o, Azərbaycan musiqi dili üçün xarakter olan iki növ melodik inkişafı ayırır. Bu, bir tərəfdən xalq mahnıları və təsniflərdə olan melodik inkişaf prinsipidir, digər tərəfdən isə muğamatın melodik inkişafıdır. Hacıbəyli yazır ki, “Bizdə bir çox təsnif və el mahnıları vardır ki onların havaları yalnız üç tonun (tonlar burada səslər mənasındadır – Z.S.) kombinasiyasından əmələ gəlir. Avropalılarda isə böylə hava gülüncdür.

Qərək, bizlər hava ixtira edərkən tonlarımızı böyük bir qənaət və hətta xəsislik ilə işlətməkdə olduğumuz halda, avropalılar buna əks olaraq, tonlar işlətməkdə payansız bir israf göstərirlər”.²

Bu fikrin doğruluğunu trixord əsaslı bir çox xalq mahnıları isbat edir. Məsələn, “Kəklik”, “Yeri dam üstə yeri”, “Qaladan qalaya”, “Küçələrə su səpmişəm”, “Dara zülfün”, “Ağacda leylək”, “Yarın bağında” və başqalarını göstərmək olar. Trixord əsaslı olan bu mahnılardan birini – “Dara zülfün” mahnısını misal gətirək (“Azərbaycan xalq mahnıları” məcmuəsi, I cild, 1956). Trixord əsaslı bu mahnı “Segah” məqamında – re majorda yazılmışdı.



Xalq mahnılarının və təsniflərin trixord melodik əsası ilə yanaşı, Ü.Hacıbəyli “Azərbaycan musiqi həyatına bir nəzər” məqa-

¹ Hacıbəyov Ü. Azərbaycanda musiqi tərəqqisi. Əsərləri, II c., B., 1965, s. 242.

² Yenə orada, s. 242-243.

ləsində “Şirvan şikəstəsi”, “Qarabağ şikəstəsi” kimi ritmik muğamların da trixord əsasını qeyd edir. Xalq musiqimizin gözəl bilicisi Ə.Bakıxanovun yazısında “Qarabağ şikəstəsi”ni gətiririk:



Qeyd etmək lazımdır ki, xalq mahnılarının özünəməxsusluğu yalnız onun həcmi və diapazonu ilə məhdudlaşmır. Tersiya səsi ətrafında gəzişmə, tersiyanın əsasında sekvensiya zəncirləri və ya cavabverici quruluşlarda tersiyanın qeydə alınması, eləcə də kadensiyalarda tersiyalıq, tez-tez üçüncü pərdədən birinciyə və alt aparıcı tondan birinci pərdəyə yol və s. çox xarakterdir. Bu xüsusiyyətlərə malik olan bir neçə xalq mahnısını misal gətirək.

Küçələrə su səpmişəm



Qaladan qalaya



Ü.Hacıbəyli Azərbaycan melodiyasının bu xüsusiyyətini yalnız nəzəri cəhətdən müəyyən etməmiş, həm də onu yaradıcı surətdə inkişaf etdirmişdi. Xalq mahnılarının bu xüsusiyyəti bir bəstəkar kimi Ü.Hacıbəylinin melosunun əsasını təşkil etmişdir. Xalq mahnılarının prinsipinə əsaslanaraq Ü.Hacıbəyli melodiyası da böyük olmayan intonasiyalardan, tersiya intervalını aşmayan intonasion hissəciklərdən yaranır. Məsələn, Gülçöhrənin II pərdədəki ariyasını gətirək:

Andante cantabile

Pə - ri - şan xəl - qi a - ləm a - lı

əf - qan et - di - yim dən - dir. Pə - ri - şan ol - du -

güm xəl - qi pə - ri - şan - et - di

yim - dən - dir. Pə - ri - şan ol - du -

güm xəlqi Pə - ri - şan et - di - yim dən - dir.

Bir çox xalq mahnılarının quruluşunun harmonik əsasını tersiyalılıq təşkil edir. Harmonik əsasın daha çox sabit səsləri üç-səsliklərdir: birinci, üçüncü və beşinci səslərdir. Misal üçün, “Ağacda leylək” xalq mahnısını götürək (“Azərbaycan xalq mahnıları”, II c., 1958):

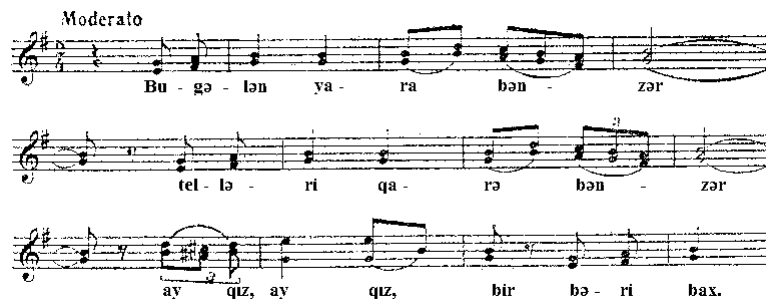
Allegro

Mayə üçsəsliliyi Ü.Hacıbəylinin komediyalarının bir sıra nömrələrinin əsasını təşkil edir (məsələn, “Ər və arvad”dan Kərbəla Qubadla Mərcan bəyin dueti, Minnətin mahnıları; “O olma-

sın, bu olsun”dan Rüstəm bəy və Gülnazın dueti, Rüstəm bəylə Məşədi İbadın dueti, qonaqların xoru və i.; “Arşın mal alan”dan Asyanın mahnıları, Asiya, Telli və Gülçöhrənin triosu və i. a.)¹.

Qeyd edək ki, Azərbaycan məqam sisteminin Avropanın major-minor sistemi ilə kəsişdiyi nöqtələrdən biri də elə budur.

Tersiyalıq çoxsəslilik üçün də əsaslar yaradır. İkisəsliliyin ilk nümunələrini yaradarkən Ü.Hacıbəyli melodiyanı tersiya şəklində artırır. Artıq “Leyli və Məcnun” operasında bəstəkar qızların xorunda (“Bu gələn yara bənzər” xalq mahnısında) ikinci səsi belə yaradır:



“Əsli və Kərəm” operasında “Axşam oldu” xorunda Ü.Hacıbəyli xalq mövzusunda istifadə etməyərək, xalq melodiyasına həm xasiyyətinə, həm də üslub xüsusiyyətlərinə bənzər melodiya yaradır. Burada da ikisəslilik tersiya paralel hərəkətin vasitəsilə əmələ gəlir:



Melodik xüsusiyyətin digər inkişaf növü muğamatın melodik prinsipidir. Ü.Hacıbəyli bu janrı belə xarakterizə edir:

¹ Bu xüsusiyyəti X.Məlikov özünün “Особенности стиля и драматургия музыкальных комедий Узеира Гаджибекова” kitabında da göstərir. (B., 1963, s. 99-100).

“Deməli, dəstgah musiqisi vəznə şeirə tabe, bəhrsiz, havası qeyri-müəyyən, cümlələri qeyri-mütənasib bir növ musiqidir ki, hüsn icrası xanəndə və ya sazəndənin qabiliyyət və məharətinə bağlıdır”.¹

Melodik hərəkətin sərbəstliyini qeyd edərək, Ü.Hacıbəyli göstərir ki, muğamatın bu xüsusiyyəti xanəndələrin melodik improvizasiyaları üçün böyük genişlik yaradır. “Xanəndə üçün dəstgah oxumağın yaxşılığı ondadır ki, müəyyən bir hava və bir bəhr qeydi altında olmayıb, öz “fantaziya”sına geniş bir meydan açır və səsini “bəm”, “zil”, “meyxana” kimi müxtəlif “tessitura”larda işlədir”.²

Muğamatın melodiyası xalq mahnılarının melodiyasından daha böyük imkanlara malik olması ilə fərqlənir. Bu imkanlara da Ü.Hacıbəyli geniş estetik mövqedən yanaşır. Muğamatda melodiya tez-tez dəyişən metrik xanələrə, bölgülərə ayrılır, xalq mahnılarına xas olan qısamotivli ayrılma, variantlıq ona xas deyil. Geniş melodik nəfəs tələb edən və böyük emosiyalar tərənnüm etməyə imkan verən muğamatın melodiyası özünün yuxarı qalxan hərəkətində elə bil ən yüksək səsi fəth edir, sonra bu səsin işlənilməsi ilə mayəyə yönəldilmiş melodik xəttin enməsi baş verir.

Muğamatın, eləcə də xalq mahnılarının melodikasının xüsusiyyətlərini dərinlən Ü.Hacıbəyli öz yaradıcılığında hər iki prinsiplə geniş istifadə etmişdir. Məsələn, romans-qəzəl “Sənsiz” “Segah” məqamının “Şikəstəyi-fars” şöbəsinə başlanır. Sonra mayə bir oktava yuxarı “Əraq” şöbəsinə keçir, orta hissənin musiqisi daha çox dolğunlaşır, yüksək səs olan *sol diyezə* çatdırılır. “Bayatı-Şiraz” məqamına modulyasiya edir, daha sonra melodik xəttin enməsi baş verir.

Ü.Hacıbəylinin Azərbaycan melosunun spesifikliyinin təyini musiqimizin gələcək inkişafı üçün vacib amil olmuşdur. Bu növ melodik inkişaf yeni harmonik, polifonik üsulların yaranmasına səbəb olmuş, yeni musiqi formalarının yaranmasında müəyyən rol oynamışdır.

Bütün bu xüsusiyyətlər ilk növbədə Üzeyir Hacıbəylinin yaradıcılığında öz ifadəsini və inkişafını tapmışdır.

¹ Hacıbəyli Ü. Azərbaycan musiqi həyatına bir nəzər. Əsərləri, II c., B., 1965, s. 218.

² Yenə orada.

Metroritm

Azərbaycan xalq musiqisinin metroritmik bənzərsizliyi onun vacib spesifik xüsusiyyətidir. Metroritmin sərbəstliyi xalq musiqisinin incisi – muğamata təkrarsız gözəllik verir. Hacıbəylinin məqalələrində və əsas tədqiqatında Azərbaycan xalq musiqisinin metroritmik xüsusiyyətinə böyük diqqət verilmişdir.

Ü.Hacıbəylinin mülahizələrində Azərbaycan xalq musiqisinin janrları aşağıdakı təsnifatını almışdır: dəqiq göstərilmiş metrik ölçü ilə qeydə alınmış musiqi və heç bir ölçüsü olmayan musiqi. “Bəhrli” adını almış birinci qrupa xalq mahnıları, təsnifləri, rəqslərin bütün növləri, rənglər daxildir. “Bəhrsiz” adını almış ikinci qrupa muğamat aiddir (muğamlarda olan vokal-instrumental improvizasiya).

Ü.Hacıbəyli yazır ki, “bu gəzişmə zamanı musiqi ifadələrini xanələrə tətbiq etmək olmur. Burada qruplaşma hər hansı bir tonun yardımçı səslərlə bəzədilməsindən ibarətdir”.¹



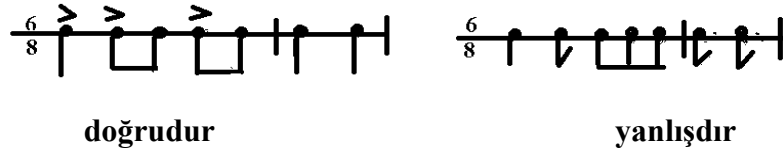
O, məqalələrinin birində qeyd edir ki, “Oxunan və çalınan musiqi “şəkil” cəhətindən ümumiyyətlə iki növdür: bəhrli havalar və bəhrsizlər; bunlardan bəhrililərin həm havası və həm də şəkli müəyyən olub oxunan və çalınan zamanda zərb vurmağa ehtiyacı vardır; yəni onların çalğısında zərb alətləri dəxi iştirak edir. Bəhrsizlər çalğısında isə zərb aləti vurula bilməz. Belələrinə, yəni bəhrsizlərə Azərbaycanda (İranda dəxi) dəstgah deyirlər (osmanlılarda boylə şəkildə musiqiyə “təqsim” deyirlər)”.²

“Bəhrsiz” musiqini müəyyən xanələrə güclə yerləşdirmə ifa olunan əsərin yazılışının dəqiq olmamasına gətirib çıxarır və musiqinin improvizasiya üslubunun pozulmasına səbəb olur. Məsələn, 6/8 ölçüdə musiqini yazarkən ikihissəli və üçhissəli xanələrin ardıcılığının xüsusiyyəti gözənilmir. Bu da musiqinin

¹ Hacıbəyli Ü. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. B., 1950, s. 108.

² Hacıbəyli Ü. Azərbaycan musiqi həyatına bir nəzər. Əsərləri, II c., B., 1956, s. 217.

təhrif olmasına gətirib çıxarır, çünki xanənin zəif hissələri xanənin güclü vaxtına düşür və yaxud əksinə, güclü hissələr zəif vaxta təsadüf edir. Məsələn, bu misallardakı kimi:



Hacıbəyli tərəfindən muğamların metroritmik xüsusiyyətlərinin müəyyənləşdirilməsinin bu nümunələrin nota yazılışında şübhəsiz böyük əhəmiyyəti olmuşdur.

“Bəhrli” və “bəhrsiz” qrupundan başqa, Ü.Hacıbəyli xalq musiqisinin bir metroritmik xüsusiyyətini də qeyd edir.

“Azərbaycan musiqi həyatına bir nəzər” məqaləsində o, yazır ki, “...bir para dəstgah və ya şöbələr bəhrsiz olaraq təğənni edirlərkən musiqisi biləks bəhrli olub zərb aləti dəxi işlənir; məsələn, Heyratı, Kabilı, Mənsuriyyə, Simayi-şəms; Ovşarı (Əfşarı) kimi; dəstgah kimi müəyyən bəhr və havaları olmayan musiqi cümləsindən biri də “Şikəstə” və digəri “Boyatı” (bayatı)dır”.¹

Ü.Hacıbəyli göstərir ki, Azərbaycan xalq musiqisinin “Heyratı” formasında nümunələri yazılarkən, dördhissəli ölçü əvəzinə ikihissəli ölçüdə verilir. Ə.Bakıxanovun dördhissəli ölçüdə yazdığı “Heyratı” ritmik muğamının düzgün yazılışını misal gətiririk:

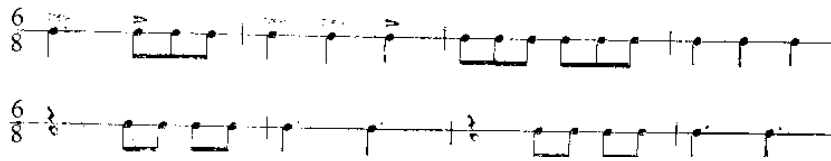


¹ Musiqişünas M.İsmayılov bu xüsusiyyətlərilə olan xalq musiqisini sərbəst üçüncü qrupa bölərək onu qarışıq qrup adlandırmışdır. Bax: M.İsmayılov. Azərbaycan xalq musiqisinin janrları. Bakı, 1960.

Azərbaycan xalq musiqisinin metroritmik xüsusiyyətlərinin Hacıbəyli tərəfindən verilmiş əvvəlki tərifinə onun son tədqiqatı olan “Əsas”larda da təsdiq olunur. Yalnız o burada “bəhrli” və “bəhrsiz” terminlərindən imtina edir.

“Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları”nda Ü.Hacıbəyli xalq musiqisinin bu cür xarakter ölçülərini göstərir: 6/4, 4/4, 3/4, 2/4, 4/8, 6/8, 3/8. Başqa Şərq xalqlarının musiqisində təsadüf edilən 7/8, 5/4 kimi ölçülərin olmamasını qeyd edir.

Hacıbəyli deyir ki, bir çox xalq mahnısı 6/8 ölçüsündə yazılmışdır. Təsniflər isə 3/4 ölçüdə və ya 3/8 və çox vaxt 6/8-də yazılır. Adətən 6/8 ölçüdə xanənin iki hissəsi qruplaşır (hər hissədə 3/8 ilə ölçü olmaq şərti ilə), amma Azərbaycan rəqs musiqisinin metroritmik quruluşunun xüsusiyyəti, həm də rəqs xasiyyətində olan bəzi mahnıların quruluşu digər qruplaşma tələb edir. Bu qruplaşma ikihissəli xanənin üçhissəli ilə növbələşməsindən ibarətdir:



Ü.Hacıbəyli “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları”nda yazır ki, 4/4 ölçüsü Azərbaycan xalq musiqisi üçün 2/4 ölçüdən daha xarakterdir (2/4 ölçüsü aşığı musiqisi üçün xasdır). Sonralar 2/4 ölçüsü Hacıbəylinin özünün yardımcılığında çox geniş inkişaf tapır. Hacıbəyli bu ölçüdən aşığı musiqisinin rəngarəngliyini, xüsusiyyətini açmaq üçün istifadə etmişdir. Çox vaxt, xüsusilə komediyalarda Hacıbəyli bu ölçünü marş janrı ilə bağlayır. Məsələn, “O olmasın, bu olsun” komediyasında marş nömrələri xüsusilə çoxdur (dostların xoru, son xor və s.). “Koroğlu” operasında isə marş tempində 2/4 ölçüdə məşhur “Çənlibel” xoru yazılmışdır. Bəstəkar digər cüt ölçülərdən də geniş istifadə edir.

Ü.Hacıbəyli yaradıcılığında Azərbaycan musiqisinin metroritmik xüsusiyyətlərinin həddlərini genişləndirərək, xalq musiqisinin əsasında metroritmin müxtəlif variantlarını yaradır.

Məsələn, musiqili komediyalarda o, 6/8 ölçü ilə iki xanənin birləşməsinin əsasında yeni 12/8 ölçüsünü yaradır: “Ər və arvad”dan Kərbəla Qubad ilə Mərcan bəyin duetini, onun ikinci və üçüncü pərdələrinə girişi, “O olmasın bu olsun”un IV pərdəsinə girişi və s. göstərmək olar.

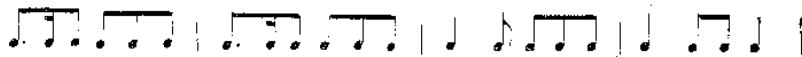
“Koroğlu” operasında isə bəstəkar 12/16, 6/16, 4/16 kimi nadir ölçüləri işlətmişdir.

Azərbaycan xalq musiqisi üçün xarakter ölçü 6/8 və 3/4 və onların bir növü 3/8 Hacıbəylinin operalarının musiqi nömrələrinin metroritmik əsasını təşkil edir. İkihissəli metrin üçhissəliyə dəyişməsi ümumiyyətlə onun musiqisi üçün xasdır. Bəstəkar bu ölçünün müxtəlif ritmik variantlarını yaradır:

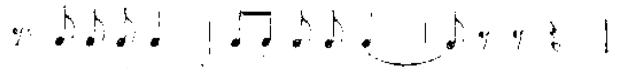
II Pərdədən Koroğlunun mahnısı.



"Arşın mal alan" ın uverturası.



IV Pərdədən Koroğlunun mahnısı.



"Arşın mal alan"ın III pərdəsindən Asyanın mahnısı.



"Koroğlu"nın IV pərdəsindən rəqs.



Qeyd etmək lazımdır ki, xalq musiqisinə xas olan ölçünü (6/8 və 3/4-ü) Hacıbəyli vals janrına tabe edir. Bir çox musiqi nömrələri “Tempo di Valse” remarkası ilə qeyd olunur: “Ər və

arvad”dan Mərcan bəyin mahnısını, “Arşın mal alan”dan Tellinin mahnısını, “Arşın mal alan”nın uvertürasını”nı göstərmək olar. Əsgər, Telli və Gülçöhrənin triosu, “O olmasın, bu olsun”dan və “Ər və arvad”dan bir sıra nömrələr isə vals ritmi və hərəkəti ilə aşılannmışdır.

Hacıbəyli həmişə Azərbaycan xalq musiqisinin metroritmik xüsusiyyətlərinə və əlamətlərinə xüsusi diqqət yetirirdi.

K.Səfəraliyeva tərəfindən Azərbaycan məqamları əsasında yazılmış fortepiano üçün pyeslər məcmuəsində Hacıbəyli (o, bu məcmuənin redaktoru idi) qeyd edirdi ki, məcmuədə diqqəti cəlb edən: 1) pyeslərin yazıldığı məqamların müxtəlifliyidir; 2) musiqinin metroritmik xüsusiyyətləridir, belə ki, 6/8 ölçüsündə iki-hissəli və üçhissəli xanələr horizontal halda növbələşirlər, şaqulidə isə bir-birilə görüşürlər, bu da xüsusi ritmik effekt yaradır.¹



Xor, çoxsəslilik və harmonik üslub

Azərbaycan musiqisində çoxsəslilik mürəkkəb və vacib problem idi. Qədim dövrlərdən bizim vokal sənətimiz üçün instrumental müşayiət ilə muğamların solo oxunması xarakter idi. Ü.Hacıbəyli qeyd edir ki, nadir hallarda toylarda, əsasən kəndlərdə (məsələn, Şuşa qəzasında) gəlin və bəyi tərifləyən mahnıların kollektiv oxunmasına icazə verilirdi. Lakin bu hallarda da xorun iştirakçıları bir səslə, yəni unison oxuyurdular.²

Elə bu məqalədə Ü.Hacıbəyli qeyd edirdi ki, xorla oxumaq prinsipinə müəyyən müxtəlifliyi talışlar daxil etmişlər. Onlar xorları iki dəstəyə bölürdülər. Birinci dəstə melodiyanı uzadıb

¹ Səfəraliyeva K. Forteplano üçün Azərbaycan ladlarının əsasında yazılmış pyeslər, redaktoru Ü.Hacıbəyli. – B., 1945, s. 5.

² Hacıbəyli Ü. İlk Azərbaycan xalq xoru. Əsərləri, B., 1965, s. 268.

qurtararkən, ikinci dəstə oxumağa başlamış və melodiyanı eyni səsdə təkrar etmişdir.

Xorda solo oxuyanlar da olmuşdur, bu zaman xor ancaq solistlərin ifa etdiyi melodiyanın sonunu təkrar etmişdir. Kollektiv ifa zamanı bəzən “zil-bəm” üsulu tətbiq olunmuşdur, bəm səslər zil səslərdən oktava aşağı oxumuşlar. Göstərilən bütün hallarda xor indiki kimi səslərə bölünməmiş, melodiya ahəngdar şaxələre ayrılmamış, müşayiət olmamış, xorda züytutan olmamışdır.

Ü.Hacıbəyli göstərir ki, əvvəllər Azərbaycanda yalnız tenor və soprano, yəni birinci səsi olanlar xanəndə sayılırdı. Bas və bariton ümumiyyətlə səs hesab olunmurdu. İlk Azərbaycan opera və operattalarında mənfi və komik personajlar adətən aşağı səslərə – basa və baritona tapşırıldı, çünki bu səslərin xarakteri nədənsə mənfi, gülməli görünürdü.

İlk milli xor Azərbaycan konservatoriyasında 1926-cı ildə Üzeyir Hacıbəyli tərəfindən təşkil olundu. Xorda 70 nəfər var idi. Lakin bu kollektivin təşkili, fəaliyyəti heç də asan məsələ deyildi. Hətta xoru lap əvvəldən ləğv etmək təşəbbüsləri də olmuşdur. Bəziləri belə hesab edirdilər ki, musiqimiz üçün çoxsəsli xor və polifoniya lazım deyil. Bütün bunların nəticəsində xor dağılmış, yalnız on ildən sonra Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasının nəzdində ilk Dövlət xoru yaranmışdı.

Ü.Hacıbəyli xor mədəniyyətinin böyük əhəmiyyətini başa düşür və onun inkişafı üçün hər cür şərait yaratmağa çalışırdı. Hələ inqilabdan əvvəlki operalara o, xorlar daxil edirdi, lakin onlar hələ təksəsli idilər. O vaxtlar Hacıbəyli kollektiv oxuma üçün digər vasitə görmürdü. Ənənənin gücü çox böyük idi.

Sovet dövründə çoxsəsli xorun təşkili işində Hacıbəylinin qarşısında bir sıra ciddi çətinliklər dayanmışdı ki, bu da ilk növbədə repertuar məsələsi idi. Repertuara daxil olacaq xalq mahnıları təksəsli idi. Onları çoxsəsli xor üçün harmonizə etmək lazım idi. Təbii ki, belə melodiyların mexaniki harmonizasiyası xalq mahnısı üslubunun təhrif olunmasına, bəzən isə melodik xəttin pozulmasına gətirib çıxara bilərdi.

Ü.Hacıbəyli belə hesab edirdi ki, “çoxsəsli xor sənətinin inkişafını milli əsas üzərində qurmaq lazımdır. Yəni Azərbaycan

xalq musiqisinin özünün əsasında çoxsəsli formanın elementlərini tapmaq lazımdır. Hər mahnının ritmik, melodik və digər xüsusiyyətlərinin öyrənilməsi və şərti harmonizasiyanın tətbiq edilməsi xorun ifasında da Azərbaycan melosunun bütün xüsusiyyətini, bütün koloritini dinləyiciyə çatdırmaq imkanı verir”.¹

Ü.Hacıbəyli göstərirdi ki, “lad musiqimizin adi harmonizasiyası istər-istəməz kadansların tətbiq olunmasını tələb edir. Kadanslar melodiyanı ya majora, ya da minora gətirib çıxarır. Bu zaman Azərbaycan musiqisini yaradan ladlar çox vaxt öz xüsusiyyətini itirir”.²

Bəstəkar qeyd edirdi ki, “Ona görə mahnıları harmonizə edərkən o, adi dördsəsliyi deyil, kontrapunkt çoxsəsliyi və unison imitasiyaları tətbiq edir”.³

Ü.Hacıbəylinin özünün göstərdiyi nümunələri gətirək. Xalq mahnılarının harmonizasiyası Hacıbəylinindir. “Ay bəri bax” xalq mahnısının harmonik sxemi təxminən belədir: mahnı unisonla oxunmağa başlanır, sonra soprano səslər oxuyur, bu zaman tenor və alt səslər sanki replika verir, bas səslər isə mahnının oynaq, ritmik səslənməsini təmin edir.⁴

Ü.Hacıbəyli Azərbaycan mahnılarının ifası üçün xarakter olan məqam daxilində solo improvizasiyasını xorun ifasında da saxlayır.

Ü.Hacıbəylinin harmonizəsində “Yallı”-nı xorun soprano səsləri unison oxumağa başlayır. Bu zaman alt və tenor səslər dəm tutur. İkinci kupletdə tenor səslər oxuyur, soprano səsi dəm saxlayır, sonra melodiyanı alt səslər oxuyur, başqa səslər isə onları müşayiət edir.

Ü.Hacıbəyli qeyd edir ki, “uzadılan “Şikəstə” mahnısında çoxsəsli xor solistləri ahəngdar surətdə müşayiət edir. Artıq bu mahnıda bir akkorddan ibarət adi harmonizasiyanı tətbiq etmək mümkün olmuşdur.

¹ Hacıbəyov Ü. İlk Azərbaycan xalq xoru. Əsərləri, B., s. 271.

² Yenə orada, s. 270.

³ Yenə orada.

⁴ Hacıbəyov Ü. İlk Azərbaycan xalq xoru. Əsərləri, II c., B., s. 270-271.

Dörsəsli harmonizasiyanın eyni prinsipi həmçinin Ü.Hacıbəyli tərəfindən “Aman nənə” mahnısı üzərində işlənərkən əsas götürülmüşdür, burada xor nəqarəti ifa edir. Hacıbəylinin məqam musiqisində tətbiq etdiyi sadə harmonizasiyaya dair özünün gətirdiyi misallar bunlardır.

Xor formasının yaranması musiqimizin inkişafında mühüm rol oynamışdır. Bu işin əhəmiyyəti yalnız onunla məhdudlaşmırdı ki, xor kollektivindən yaxşı səslər çıxmışdır, hərçənd bu da az deyil. Bunun əsas əhəmiyyəti ondadır ki, bizim musiqidə səslərə bölünmə prinsipi təsdiq olundu. Gələcəkdə Azərbaycan musiqisi öz spesifik xüsusiyyətini və əlamətlərini itirməyərək, xor sənətində böyük nailiyyətlər əldə etdi.

Bu problemə toxunaraq, Ü.Hacıbəyli yalnız xor çoxsəsliliyi ilə məhdudlaşmamışdır. O, bu haqda daha geniş düşündü, çünki çoxsəslilik indiki anlayışda musiqimizdə yox idi.

“Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” tədqiqatında Hacıbəyli yazır: “Belə bir fikir vardır ki, əgər öz təbiəti etibarilə birsəslili olan Azərbaycan musiqisinə harmonizə (ahəng) tətbiq edilsə, o zaman onun bütün lad xüsusiyyətləri itib gedər. Bu fikir tamamilə doğrudur. Azərbaycan melodiyasına bacarıqsız surətdə harmoniya tətbiq edilsə, onun səciyyəsinə dəyişdirər, lad xüsusiyyətlərində bir namüəyyənlik törədər və hətta onu yaramaz bir hala sala bilər”¹.

Gördüyümüz kimi, Ü.Hacıbəyli burada Azərbaycan musiqisinin prinsipial asılılığından deyil, onun məqam əsaslarının harmoniyadan asılılığından yox, yalnız bacarıqsız harmoniya işlədikdə əmələ gələn uyğunsuzluqdan danışır.

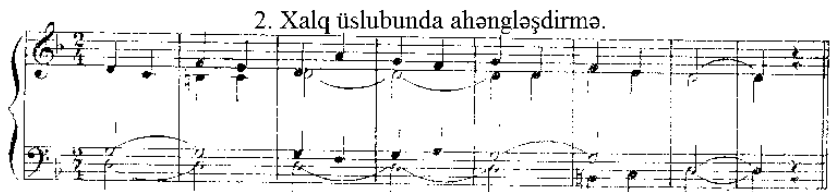
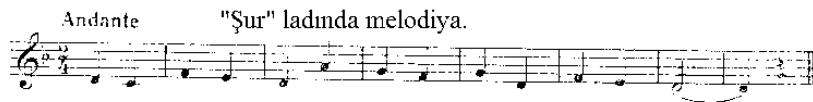
Əlbəttə, bu o demək deyil idi ki, Azərbaycan musiqisi gələcəkdə də birsəslili olaraq qalacaq. Lakin çoxsəsliliyin tətbiq olunmasına çox ehtiyatla yanaşmaq lazım idi. Həm çoxsəsliliyin xüsusiyyətlərini, həm də Azərbaycan musiqi təfəkkürünü nəzərə almaq mütləq idi.

Ü.Hacıbəyli ən çox problemin məhz bu aspekti düşündürdü. O, belə hesab edirdi ki, Azərbaycan musiqisində çoxsəslili-

¹ Hacıbəyov Ü. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. B., 1950, s. 36.

lik “akkordların düzgün ardıcılığını əldə etmək və lad səsqatları quruluşunun dəyişilməsini tələb edən harmonik kadanslar təşkil etmək qanununa yox, məntiqli qurulan müstəqil melodiya-ların uyuşması qanunlarına əsaslanmalıdır”.¹

Azərbaycan musiqisində çoxsəslilik probleminin doğru həlli çox musiqiçiləri narahat edirdi. Bu problemə Hacıbəyli xüsusi tədqiqat həsr etmiş, təəssüf ki, onu qurtara bilməmişdir. Lakin “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları”nda və məqalələrində yürütdüyü müddəalar bu məsələdə böyük rol oynamışdır. “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları”nda Ü.Hacıbəyli “Şur” məqamında eyni melodiyanın harmonizasiyasının iki nümunəsini gətirir; ciddi üslubda ahəngləşdirmə, xalq üslubunda ahəngləşdirmə nümunələrini verir.



Gördüyümüz kimi, birinci harmonizasiyada “Şur” məqamında melodiya tamamilə özünün məqam xüsusiyyətlərini, milli xasiyyətini itirmişdir. Ciddi üslubdakı harmonizasiya melodiyanı re minorda tam kadansa gətirib çıxarmışdır.

¹ Hacıbəyov Ü. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. B., 1950, s. 136.

İkinci harmonizasiya, Azərbaycan musiqi dili üçün xas olan kvarta-kvinta səslənmələri, ostinat bas səsinin saxlanması ilə, “Şur” məqamında melodiyanın spesifik səslənməsini dəyişmir.

Bununla əlaqədar qeyd etmək lazımdır ki, musiqimizdə çox-səsliliyin inkişafı üçün harmonizasiyanın tətbiqindən çox, kontrapunktun işlənməsi daha vacibdir, çünki kontrapunkt ifadəni majora və ya minora məcbur etmir.

Gördüyümüz kimi, bu məsələdə də Ü.Hacıbəylinin böyük nəzəri və bədii uzaqgörənliyi aydın olmuşdur. O, çoxsəsliliyi Azərbaycan musiqisinə ona aydın olan, yaxın prinsiplər əsasında, bu musiqiyə ruhən yaxın, doğma olan formalarda, onun məqam əsaslarına yaxın formalarda tətbiq edirdi.

Ü.Hacıbəylinin musiqi-estetik prinsiplərinin vacib cəhəti ondan ibarətdir ki, böyük bəstəkar dünya musiqi təfəkkürünün formalarını bizim musiqiyə mexaniki surətdə deyil, onun dərin və üzvi sintezini yaradaraq tətbiq etmişdir. Təbiidir ki, bu yol doğru və perspektivli olmaqla bərabər, həm də məqsədəuyğun idi.

Ü.Hacıbəyli yazırdı ki, “Azərbaycan ladlarının müntəzəm sistemi və mənalı melodiya əmələ gətirməyin ciddi qanunları çoxsəslili musiqi yaranmasına nəinki mane olur, əksinə bunlar quru, cansız qammalar əsasında deyil, Azərbaycan xalq musiqisinin canlı və həyati ladları əsasında böyük formalı çoxsəslili musiqi əsərləri üçün möhkəm bir bünövrədir”.¹

Bu problemlər öz təcrübi həllini Azərbaycan bəstəkarlarının əsərlərində və ilk növbədə Ü.Hacıbəylinin özünün yaradıcılığında tapmışdır. “Koroğlu” operasındakı məşhur “Çənlibel” xoru buna parlaq misal ola bilər. Bu xor milli polifonik üslubun parlaq nümunəsidir. Bu xorun əsasına bəstəkar elə mövzu seçmişdir ki, mövzunun özü milli səslənmə və polifonik inkişaf üçün bütün imkanlara malikdir. Mövzunun əsas səsləri fa diyez, mi və si kvarta-kvinta səsləridir ki, aşıq musiqisi üçün xasdır. Mövzu elə bu ardıcılıqla imitasiya şəklində işlənir.

Ü.Hacıbəylinin kontrapunktun milli polifoniyanın tərkib hissəsi olması haqqında vacib nəzəri fikri özünün təcrübi təsdiqini

¹ Hacıbəyov Ü. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. B., 1950, s. 36.

bu xorda tapmışdır. Kontrapunkt səslərin eyni vaxtda səslənmə imkanı artıq mövzunun özündə qoyulmuşdur.



Digər hallarda olduğu kimi, xor, çoxsəslilik, harmonik üslub məsələsində də bəstəkarın canlı təcrübəsi nəzəri ümumiləşdirmələr üçün əsas olmuşdur, onun nəzəri müddəaları isə bəstəkarın yaradıcılığını doğru yol ilə istiqamətləndirirdi.

Şərq musiqisi və Qərb musiqi alətləri

Avropanın temperə edilmiş sistemi ilə əlaqədar olaraq Azərbaycan musiqisinin inkişafında mübahisəli məsələlərdən biri də musiqi alətləri məsələsi idi. Bu məsələ Hacıbəylinin “Şərq musiqisi və Qərb musiqi aləti” məqaləsində aydınlaşdırılmışdır.

Məqalədə Hacıbəyli soruşur ki, Şərq musiqi aləti mövcud olduğu halda, Şərq havalarını Qərb aləti-musiqiyyəsi ilə çalmaq meylinə ehtiyac varmıdır? Bu suala bəstəkar təsdiqedic cavab verir. Şərq alətləri azdır, özü də onlar kifayət qədər mükəmməlləşdirilməmişdir. Bundan irəli gələrək həmin problemin özü, yəni Şərq musiqisinin Qərb alətlərində ifa etmək məsələsi heç bir şübhə doğurmur. Lakin o, bu ümumi məsələdə iki çətinliyi ayırır:

1. Qərb alətlərinin tembrli Şərq musiqisinin xasiyyətinə uyğun gəlirmi?

2. Şərq musiqisində mövcud olan sədalar (tonlar) Qərb musiqi alətində tamamilə mövcuddurmu və pərdələri bir-birinə müvafiqdirmi?

Ü.Hacıbəyli göstərir ki, Qərb musiqiçilərinin özləri tembrinə görə nəfəsli alətlərdən Şərq musiqisinin üslubuna digərlərdən daha çox “hoboyun” və “ingilis nəfiri”nin uyğun olduğunu hesab edirdilər. Ona görə, Qərb musiqi əsərlərində “oriyental” epizodlar bu alətlərə həvalə edilərdi. Hacıbəyli qeyd edir ki, bu alətlərin səslənməsi bizim nəfəsli alətlərimiz zurna və yastı balabanı xatırladır ki, onlar da “melanxoliya” təsiri vardır.

Ü.Hacıbəyli Qərb alətlərindən Şərq musiqisinin incəliklərini ifadə edə bilən digər alət kimi skripkanı göstərir. Qərb alətlərinin ümumi xasiyyətnaməsindən sonra Hacıbəyli məqalədə konkret olaraq hər alətin öz xüsusiyyətlərini, bu və ya digər muğamanın ifasında onun imkanlarını göstərir.

Məsələn, “Segah” dəstgahı öz xasiyyətinə görə Qərbin digər alətlərindən daha çox skripkada çalmaq üçün yaraşır. Ən çox skripkaya xas olan “qlissando” üsulu daha çox “Segah” muğamına müvafiq gəlir. Altın tutqun və kədərli tembri isə “Çahargah”a daha çox yaraşır.

Ü.Hacıbəylinin dediyinə görə, violonçelin füsunkar sədası Şərq dəstgahlarından “Şüştər”, “Bayatı-Şiraz” və “Humayun”u böyük bir bacarıqla ifadə etmək üçün uyğundur. Nəfəs ilə çalışnanlardan böyük fleyta ki, bəmdə çalınanda ney sədasına bənzəyir, “Bayatı-İsfahan” və “Bayatı-Şiraz” üçün çox yaraşandır. Klarinetin “bəm” sədası “Çahargah”, “Miyanxanəsi” isə “Hicaz”, “Bayatı-Kürd” və bunlara bənzər dəstgahlar üçün uyğun gəlir. Faqot və yumşaq səsli valtorna “Şur”, nəfəslə çalınanlardan gultulu sədaları olan truba və trombon “Rast” dəstgahını lazımcınca ifadə edə bilər.

Ü.Hacıbəyli hər muğama uyğun registrləri də müəyyənləşdirir, məsələn, klarinetin aşağı registri “Çahargah”a, orta registri “Hicaz”a və “Bayatı-Kürd”ə yaraşır.

Ü.Hacıbəyli belə hesab edir ki, “...fəqət ümumiyyətlə Qərb musiqi alətlərinin “tembr”cə Şərq musiqisinə çox gözəlcəsinə yaraşdığını heç bir musiqiçi inkar etməz və edə də bilməz”.¹

¹ Hacıbəyov Ü. Şərq musiqisi və Qərb musiqi aləti. Əsərləri, II c., B., 1965, s. 228.

Ü.Hacıbəylinin özünün yaradıcılığından bir neçə misal gətirək. “Arşın mal alan”ın IV pərdəsindən Gülçöhrənin naləsində violonçelin solosunu yada salaq. Hacıbəyli burada violonçelə “Şüştər” məqamında melodiyanı həvalə edir. “Şüştər” məqamı “Koroğlu”da Nigarın ariyasında fleytanın solosunda gözəl səslənir. Soltan bəyin kupletlərində faqotun solosunu və s. göstərmək olar.

Ü.Hacıbəyli belə nəticəyə gəlir ki, “Şərq musiqisində hər nə tövr tonlar olur olsun, vialon, alt və violonçel ilə çalmaq olar. Çünki bu alətin telləri çəkilməmiş olan qolları üzərində pərdə işarətləri yoxdu (kamança kimi). Ona görə çalanın barmağı bu alətdən nə tövr səda istəsə çıxarmağa qadirdir”.¹

Nəfəsli alətlərə gəldikdə çalanın ustalıqı sayəsində cüzi olaraq aşağı və yuxarı getməklə lazım olan tonları almaq mümkündür.

Bu mənada piano istisnalıq təşkil edir. Bunda sədalar yarım-tonlarla qurulmuşdur. Hər sədaya bir dil uyğun gəlir. Hacıbəyli yazır ki, “Bununla belə Şərq havalarını piano üzərində dəxi çalarkən qulaq üçün naxoş gələn tonlar bir “Segah” və bir də “Çahargah”da hiss edilir ki, bunlardan da “Çahargah”dakı bir o qədər naxoş olmayıb ən pisi “Segah”dadır ki, o da “Segah”ın ən axırınıcı sədasıdır. Bu uyğunsuzluq “Bayatı-Şiraz”ın dəxi axırınıcı pərdəsində müşahidə edilir ki, bunun hamısına “xaric barmaq”, yəni namüvafiq tonlar deyirlər”.²

Buna baxmayaraq, Hacıbəyli belə nəticəyə gəlir ki, cüzi uyğunsuzluqlar Azərbaycanın ifaçılıq sənətinə Qərb alətlərinin tətbiq edilməsinə mane olmamalıdır. Hacıbəylinin fikrincə, əsas məsələ üsluba riayət etməkdir. Bu üslubu təhrif edən musiqi hansı alətdə olursa-olsun, Şərq musiqisinin səslənməsini dəyişə bilər və onu doğru olmayan yolla apara bilər. Şərq musiqisinin üslub xüsusiyyətlərini saxladıqda isə onu skripka, alt, violonçel, hətta fortepiano³ kimi Qərb alətlərində ifa etmək mümkündür və hətta vacibdir, çünki bu alətlər, şübhəsiz, Şərq musiqisinin incə-

¹ Hacıbəyov Ü. Şərq musiqisi və Qərb musiqi aləti. Əsərləri, II c., B., 1965, s. 228.

² Yenə orada.

³ Hacıbəyovun bu fikri təcrübi eksperiment ilə təsdiq olunur. O, fortepiano üçün Şərq mövzularında dörd pyes yazmışdır. Təəssüf ki, onlar qalmamışdır.

liklərini və zənginliklərini göstərə bilərlər, ondan başqa təkmilləşdirilmiş Qərb alətləri Şərq musiqisini yeni tembr rəngləri və texniki imkanlarla zənginləşdirə bilərlər.

Ü.Hacıbəylinin “Şərq musiqisi və Qərb musiqi aləti” məqaləsi öz dövrünə görə prinsipial və vacib məqalə idi. Onun müsbət rolu ondan ibarət idi ki, Hacıbəyli faktlarla Qərb aləti ilə Azərbaycan xalq musiqisi və onun alətləri arasında olan səddi dağıdıb aradan götürürdü. Lakin məqalənin praktiki əhəmiyyəti böyük deyildi. O vaxt Azərbaycan xalq musiqisini Qərb alətlərində çalmaq məsələsi qoyulmurdu, hərçənd elə hadisələr artıq olmuşdur. Məsələn, Qərb aləti olan klarnet elə bu günə qədər müvəffəqiyyətlə Azərbaycan xalq musiqisini, xüsusilə də “Çahargah” muğamını ifa edir. Bu alətdə xalq musiqisini ifa edərkən az adam olar ki, onun mənşəyi haqqında düşünsün. Klarnet üzvi surətdə Azərbaycan xalq orkestrinin tərkibinə daxil olmuşdur.

Azərbaycan musiqi dilinin inkişafı üçün vacib olan problem Azərbaycan xalq alətlərinin Qərb alətləri sisteminə daxil olması, simfonik orkestrin tərkibinə tar, kamança, yastı balaban, zurna və digər xalq alətlərinin salınması məsələsi idi. Yəni bir orkestr daxilində milli və Avropa alətlərinin səslənməsinin vəhdətini yaratmaq idi.

Qeyd etmək lazımdır ki, Ü.Hacıbəylinin “Leyli və Məcnun” operasının artıq ilk tamaşasında orkestr iki tarzəndən başqa, Qərb alətlərindən ibarət idi.

“Müsəlman bəstəkarı Üzeyir Hacıbəylinin benefisi” məqaləsində jurnalist Məmməd Saleh Axundov yazırdı: “Hamıya qərībā gəlirdi ki, “Bayatı-Şiraz”, “Çahargah”, “Mahur”, “Şikəsteyifars” bütün şən “təsniflərlə” Asiya aləti olan tərda yox, skripka, fleyta, violonçel və sair alətlərdə ifa olunurdu”.¹

Qeyd etmək lazımdır ki, “Leyli və Məcnun” operasının sitat xarakteri ilə əlaqədar olaraq tar burada özünün adi ampluasında çıxış edərək muğam ifasını müşayiət edirdi, gələcəkdə Ü.Hacıbəyli tardan simfonik orkestrin tərkibində artıq müstəqil bədii vasitələri ilə əlaqədar istifadə etmişdir.

¹ “Kaspi” qəzeti, 1915, 3 may, № 97.

Bu yeniliyin məqsədi nə idi? Hacıbəylinin qeyd etdiyi kimi, əvvəla onda idi ki, xalq alətləri simfonik orkestrə tərəvət gətirir, onların səslənməsi orkestrə müəyyən milli kolorit aşılayır.

“Sovet operasının yolları” məqaləsində Hacıbəyli musiqi dilinin yeni bədii vasitələrlə zənginləşməsi, simfonik orkestrin tərkibinə xalq alətlərinin salınması haqqında danışır. O, yazırdı: “Musiqi dilini zənginləşdirmək, yeni bədii ifadə vasitələri tapmaq zəruridir. Simfonik orkestrə xalq çalğı alətlərini cəsarətlə daxil etmək lazımdır. Bu, şübhəsiz ki, opera orkestrinin səs palitrasını zənginləşdirər, ona tərəvət verər”¹.

Milli alətlər və xüsusilə tar elə əhval-ruhiyyəni verməyə qadirdir ki, heç bir digər alətlə bunu ifadə etmək mümkün deyil. “Koroğlu” operasının libretto müəllifi, məşhur yazıçı M.S.Ordu-badi ilə söhbətində bəstəkar məhz bu cəhəti göstərirdi.²

Ü.Hacıbəylinin bu müvəffəqiyyətli yeniliyi çox faydalı və perspektivli olmuşdur.

Ü.Hacıbəyli “Koroğlu”da milli və Qərb alətlərinin səslənməsinin üzvi sintezinə nail olur. Bu cür sintezə sonralar digər Azərbaycan bəstəkarları da müraciət etmişlər, daha sonralar isə tar və simfonik orkestr üçün konsertlər də yaranmışdı (H.Xanməmmədovun və başqa bəstəkarların konsertlərini göstərmək olar).

Vokal ifaçılığı

Azərbaycan musiqi sənətinin inkişafında, xüsusilə də opera sənətinin inkişafında mübahisəli və həll olunmamış problemlərdən biri də vokal ifaçılığı ilə bağlı idi. Bu məsələ xüsusilə sovet dövründə yaranmışdır. Çünki bu illərdə Azərbaycan operası üçün italyan məktəbinin oxuma üslubunu saxlamaq, yoxsa xalq xanəndələri üslubunun əsasında yeni üslub yaratmağı qəti həll etmək lazım idi. Ü.Hacıbəylinin aşağıdakı məqalə və çıxışları bu məsələyə və vokal ifaçılığı problemlərinə həsr edilmişdir: “Vokal mədəniyyəti haqqında”, “Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin

¹ Hacıbəyov Ü. Sovet operasının yolları. Əsərləri, II c., B., 1965, s. 318.

² Ordubadi M.S. Böyük sənətkar haqqında mənim xatirələrim. Azərb. EA Xəbərləri, 1948, № 12, s. 12.

öyrənilməsinə həsr edilmiş müşavirədə çıxış”, “Muğamat və xalq mahnılarının ifası haqqında”, “Milli vokal kadrlarının ümumittifaq müşavirəsinin açılışında giriş sözü” və s.

Ü.Hacıbəyli hesab edirdi ki, Azərbaycan vokal sənəti inkişafının perspektiv yolu Avropa musiqinin çox əsrlər ərzində keçdiyi inkişaf yolu olmalıdır ki, o da bel canto üslubunda oxumadır.

Görkəmli sovet musiqişünası B.V.Asafyev bel canto oxuma üslubunu Avropa musiqi intonasiasının inkişafında böyük hadisə kimi xarakterizə edirdi.

B.V.Asafyev yazırdı ki, “Məhz İtaliyada xalqın musiqililiyi və bədii həssaslığı, mütərəqqi vokal mədəniyyəti bel cantoya təbii oxumağa, bütünlüklə nəfəs ilə bağlı olan mədəniyyətə gətirib çıxarmışdır”.¹

Ü.Hacıbəyli öz məqalələrində Azərbaycan və Avropa vokal sənəti arasında sərhəd yaradıb oxuma sənətimizi dar milli çərçivələr və müəyyən qəbul olunmuş ənənələrdə saxlayanlara qarşı çıxış edirdi.

Bu cəhətdən musiqi müəllimi Berqelsonun məruzəsi xarakterdir.

Ü.Hacıbəyli öz çıxışında məruzəçini milli vokal sənətinə etinasız, ekzotik münasibətinə görə ciddi tənqid edir.

Digər çıxışında, solo oxuma xüsusi sinfinin təşkilinə həsr edilmiş müşavirədə Hacıbəyli belə demişdi:

“Avropa oxuması hələ ki, bizim qulaqlarımız üçün nə isə qəribədir, xoşagəlməzdir, hətta bəzən elə xoşagəlməz hallar olur ki, dinləyicilər teatrı tərk edib gedə bilirlər, ona görə mən opera üzərində işləyərkən heç də istəmirəm ki, operanın elə ilk səsləri eşidiləndə camaatın bir hissəsi teatrdan getsin”².

Gördüyümüz kimi, Hacıbəyli burada məsələnin sırf praktiki tərəfi maraqlandırır. Hacıbəylinin inqilabdan əvvəlki muğam operalarının qarşısında belə problem dayanmamışdı. Bu operalarda vokal texnika bütünlüklə xalq muğam operası əsasında idi.

¹ Асафьев Б.В. “Музыкальная форма как процесс”, II kitab, L, 1971, c. 350.

² Hacıbəylinin çıxışının stenoqramı. 14 dekabr 1931-ci il. EA-nın Memarlıq və İncəsənət İnstitutunun arxivi.

Ü.Hacıbəylinin bu dövrdə yazdığı “Koroğlu” operası yalnız musiqi fakturası sahəsində deyil, vokal texnikası mənasında da tamamilə yeni əsər kimi düşünülmüşdür. Bu vokal texnikanı həm bəstəkarların özü, həm də Avropa vokal məktəbini keçmiş ifaçılarımız bilməli idilər. Bülbül Məmmədov məhz belə gözəl sənətkar olmuşdur. Bülbül inqilabdan əvvəl muğam ifaçısı, xanəndə kimi çıxış etmiş, inqilabdan sonra yeni Azərbaycan vokal sənətinin banisi olmuşdur. O dünya vokal musiqisinin təcrübəsini mənimsəmişdir.

Bakı konservatoriyasındakı illər, İtaliyada ən yaxşı belkanto ustalarından aldığı dərslər, rus, sovet və dünya ustalarının sənətini öyrənməsi Bülbülü tamamilə yeni tipli Azərbaycan müğənnisi etmişdir, O, öz sənətində milli özünəməxsusluğu dünyəvi texnika ilə birləşdirə bilmişdir.

Ü.Hacıbəyli yuxarıda adını çəkdiyimiz müşavirədə çıxış edərək soruşurdu: “Məni bir şey maraqlandırır ki, yoldaş Bülbül öz təcrübəsini elə uyğunlaşdırı bilərmə ki, qoyulmuş Avropa səsləri bizim türk əsərlərinin üslubunu verə bilsin. Biz ona baxmırıq ki, səs nəfəslə və ya onsuz qurulub. Bizi maraqlandıran artistin oxumasıdır. Deməli, musiqidən başqa tembr kimi tələblərin də əhəmiyyəti var.

Mən xahiş edərdim ki, yoldaşlar fikirləşsənlər, nə cür etmək lazımdır ki, qoyulmuş səslər üslubu saxlayaraq Şərq əsərlərini ifa edə bilsənlər”.¹

Bununla əlaqədar olaraq Ü.Hacıbəyli Bülbülün sənətinə yüksək qiymət verir. Bülbül Hacıbəylinin irəli sürdüyü ideyalarını təcrübədə həyata keçirərək, öz sənətində dərin millilik və beynəlmilləliyin vəhdətini yaradır. Məhz bu cəhətləri ilə Bülbül Hacıbəyliyə yaxın idi. O, həmişə belə hesab edirdi ki, dünya musiqisinə yaxınlaşma milli musiqinin məhv edilməsi hesabına olmamalıdır. Sənətkarın öz milli sənətinə məhəbbəti isə dünya musiqisinin nailiyyətlərinə onun gözünü bağlamamalıdır.

Ü.Hacıbəyli yazır ki, “Bülbül Şərq əsərlərini gözəl oxuyur. Mən bunu onun İtaliyada olması ilə əlaqələndirmirəm. İtaliya

¹ Hacıbəyli Ü. 14 dekabr 1931-ci il çıxışının stenoqramı. Göstərilən arxiv.

onun oxumasını yetişdirmişdir, yalnız üslubu o, İtaliyadan qabaq burada mənimsəmişdir. Ona görə səsin doğru quruluşundan başqa türk (yəni Azərbaycan – Z.S.) oxuma üslubunun tembrinin mənimsənilməsi vacibdir. Ona görə buna nail olmaq lazımdır ki, tələbələr də Şərq musiqisini onun özü kimi oxusunlar. Əgər buna nail olsalar, bu, böyük dönüş yaradar”.¹

Bu dönüş baş verdi və Azərbaycan vokal sənəti məhz bu yol ilə inkişaf edərək, böyük müvəffəqiyyətlər qazandı, böyük müğənnilər yetişdirdi. Bülbülün özü isə Ü.Hacıbəylinin ölməz “Koroğlu” operasında Koroğlu rolunun klassik ifaçısı oldu.

Araşdırdığımız bütün bu nəzəri problemlər ilk dəfə Ü.Hacıbəylinin öz yaradıcılığında qoyulmuş və həll edilmiş, onun musiqisinin intonasiyasını, melodiyasını, ritmik quruluşunu, formasını, üslub xüsusiyyətlərini müəyyənləşdirmişdir.

Azərbaycan musiqisinin xüsusiyyətlərinin Ü.Hacıbəyli tərəfindən dərin və elmi təhlili musiqi dilimizin və ümumiyyətlə musiqi sənətimizin gələcək inkişafı üçün qüvvətli nəzəri əsas olmuşdur.

* * *

Ü.Hacıbəyli 1921-ci ildə “Vəzifəyi-musiqiyyəmizə aid məsələlər” məqaləsində yazırdı: “Azərbaycanda vəzifəyi-musiqi icrasını boyunlarına almış olan adamlar və idarələr qarşısında bir neçə məsələlər vardır ki, onun həlli üçün ən müsaid bir zaman varsa, o da yaşadığımız bu zamandır... O məsələlər hansılardır? Bizim fikrimizcə, o məsələlər bunlardır:

– vəzifəyi-musiqiyyenin ümumi surətdə və cumhuriyyət əndazəsində icrası;

– Şərq musiqisindən ibarət olan milli musiqimizin tərəqqisi yolunda elmi və fənni, nəzəri və əməli surətdə çalışmaq əmri;

– ümumi musiqi sənətinin Azərbaycan türkləri arasında nəşr və təmininə həqiqi çarələr axtarmaq”².

¹ Hacıbəyli Ü. 14 dekabr 1931-ci il çıxışının stenoqramı. Göstərilən arxiv.

² Hacıbəyov Ü. Vəzifəyi-musiqiyyəmizə aid məsələlər. Əsərləri, II c., B., 1965, s. 199.

Gördüyümüz kimi, milli musiqinin inkişaf məsələlərini Ü.Hacıbəyli əvvəlki kimi beynəlmiləl musiqi əlaqələri və təsirləri məsələlərindən ayrıca həll etmir. Bu iki məsələni o, bir-birindən ayrılmamış, vəhdətdə həll edir: “Azərbaycan türkləri ümumi musiqini elm və sənətimizdə öyrənməlidirlərmi, yoxsa buna heç bir ehtiyac hiss edilməyib, yalnız Şərq musiqisi ilə iştigal etmək kifayətmiş? Digər ibarə ilə biz Azərbaycan türklərinə “Ala franga” yaxud bizlərdə “Yevropeyski” deyilən musiqini də öyrənmək lazımdır?”.

Ü.Hacıbəyli bu suala belə cavab verir: “Bəli, lazım və vacibdir; yəni o qədər vacibdir ki, bizim öz musiqimizin tərəqqisi bundan asılıdır”.

Ü.Hacıbəyli qeyd edir ki, musiqi sahəsində yaranmış mədəni zənginlikləri bilmədən özünü savadlı müasir musiqiçi hesab etmək olmaz. Heç bir mədəni millət ümumi və beynəlmiləl xasiyyəti olan dünya mədəniyyətinin nailiyyətlərinə biganə qala bilməz.

Ü.Hacıbəyli belə yazır: “Azərbaycanda türk əhalisi arasında musiqi təhsilini yaymaq istərkən, Bax, Motsart, Bethoven kimi musiqi dahilərinin əsərlərini ondan gizlətsək, biz məqsədə nail olmarıq”¹.

Bu fikri inkişaf etdirərək, Ü.Hacıbəyli belə nəticəyə gəlir: “Ümumi musiqi sənətini öyrənərkən, öz milli musiqimizin tərəqqisinə böyük-böyük xidmətlər etmiş oluruq...”

Lakin Ü.Hacıbəyli Avropa musiqi mədəniyyətini yalnız bilik əldə etmək məqsədilə irəli sürmürdü. Bu məsələni o, daha dərin-dən, dialektik həll edirdi.

“Bizim çoxmillətli İttifaqımızda heç bir daxili milli məzmunu olmayan musiqi, yəni nə rus, nə Azərbaycan, nə eston musiqisi sayıla bilməyən musiqi olmamalıdır. Milli xüsusiyyətlərindən məhrum olan belə musiqini heç kəs başa düşmur. Lakin öz xalqının milli dili ilə yazılan musiqi isə, nəticə etibarilə, internasional olur”².

¹ Hacıbəyov Ü. Azərbaycanın musiqi-maarif məsələləri. Azərbaycan musiqi sənəti haqqında. B., 1966, s. 27.

² Hacıbəyov Ü. Bəstəkarlar İttifaqının plenumunda çıxışı. “Советская музыка” jurnalı, 1946, № 4.

O, sənətdə həmişə böyük ideyalar carçısı olmuşdu. Bəstəkar musiqi əsərlərinin süjetlərinin müasir həyatdan götürülməsini tələb edirdi.

Xalq musiqi sənətinin yaradıcısı və tənqidçisi kimi yanaşan Üzeyir Hacıbəyli onu incəsənətin ən yüksək qiymətləndiricisi hesab edirdi:

“Xalq yalnız yaradıcı, yalnız kompozitor deyildir, xalq eyni zamanda misilsiz tənqidçidir və musiqi əsərlərinin ən yaxşı “istehlakçısıdır” və xalq musiqi əsərlərinə diqqətlə yanaşır, yaxşını pisdən seçir və... ideyasız dəbdəbələrə amansızcasına rədd edir”¹.

Üzeyir Hacıbəylinin bu fikri rus musiqisinin banisi M.İ.Qlinkanın məşhur sözləri ilə səsləşir: “Musiqini xalq yaradır, biz sənətkarlar isə onu aranjirə edirik”.

Üzeyir Hacıbəylinin məqalələrini oxuyarkən diqqəti cəlb edən mühüm cəhət bəstəkarın hər sətirində, hər cümləsində özünü büruzə verən dərin mühakimə qabiliyyəti, iti və parlaq zəka, geniş erudisiya, siyasi gözüaçıqlıq, qüvvətli bədii istedadıdır. Bəstəkarın geniş erudisiyası onun müxtəlif məsələlərdən sərbəst şəkildə bəhs etməsindən görünür.

Üzeyir Hacıbəylinin məqalələrindən onun xüsusilə fəlsəfəyə yaxşı bələd olması aşkar olur. O, bir çox hallarda sırf fəlsəfi terminlər işlədir, antik filosoflardan Ərəstunun və Əflatunun, Şərq filosoflarından İbn Sinanın, əl-Farabının, rus inqilabçı-demokratlarından A.V.Kertsenin, N.Q.Çernişevskinin, L.Tolstoyun, habelə Şopenhauerin və b. fəlsəfi görüşlərinə müraciət edir.

Təbiidir ki, Üzeyir Hacıbəyli musiqidən başqa ədəbiyyat və incəsənətin digər formalarına da maraq göstərir. Onun bayatılardan, zərb-məsəllərdən, atalar sözlərindən, folklorun digər formalarından, eləcə də Azərbaycan, rus, Qərb və Şərq ədəbiyyatından gətirdiyi müxtəlif misallar bəstəkarın ədəbiyyatı nə qədər gözəl bildiyinə canlı sübutdur.

Üzeyir Hacıbəyli incəsənətin digər formalarından teatra xüsusi diqqət göstərirdi. O, dərin mənalı mülahizələr vasitəsilə teatr sənətinin müxtəlif formalarının əhəmiyyət və rolundan danı-

¹ Hacıbəyov Ü. Musiqidə xalqilik. Əsərləri, II c., B., 1965, s. 322.

şır, faciə, dram, komediyanın tarixi təhlilini verərək, onların həyatı əks etdirməkdə vacib rolunu qeyd edirdi.

Üzeyir Hacıbəyli yalnız Azərbaycan musiqi teatrının deyil, eyni zamanda dramatik teatrın bir çox hadisələrini qiymətləndirmiş, H.Ərəblinski, H.Sarabski və başqa teatr xadimləri haqqında gözəl fikirlər söyləmişdir.

Üzeyir Hacıbəyli ümumiyyətlə sənət haqqında, sənətin fəlsəfəsi haqqında, estetika haqqında bir çox dərin mülahizələr yürütmüşdü.

Üzeyir Hacıbəylinin sırf estetik problemlərə həsr olunmuş əsəri olmasa da, o, ilk dəfə musiqi sənətimizdə ideyalıq, realizm, xəlqilik, ənənə və novatorluq, millilik və beynəlmillilik kimi problemləri irəli sürmüş və özünün bəstəkarlıq yaradıcılığında onları həyata keçirmişdir.

Əlbəttə, Azərbaycan musiqisinin inkişafının müasir mərhələsində millilik və beynəlmilləşliyin, ənənə və novatorluğun konkret formada həlli Üzeyir Hacıbəylinin yaratdığı illərdəkindən fərqlidir. Lakin Üzeyir Hacıbəyli estetikasının əsas prinsipləri dəyişməz qalır. Bəstəkar özü bu haqda belə deyir: “Bu mürəkkəb problemin həllinə dair hər hansı resept vermək olmaz. Hər şey bəstəkarın istedadından, həvəsindən və sənətkarlığından asılıdır.”¹

Millilik və beynəlmilləşlik problemini Ü.Hacıbəyli dünya və milli mədəniyyətlərin nailiyyətlərinin üzvi sintezi kimi başa düşürdü, bizim musiqimizin gələcək inkişafı da bu maqistral yol ilə addımlamışdır.

* * *

Sonda qeyd etmək istərdik ki, Böyük bəstəkar və alim, akademik Üzeyir Hacıbəylinin yaradıcılığını bütövlükdə araşdırarkən, onun əsərlərini təhlil edərkən, zəngin musiqi irsindən nəticələr çıxararkən, ən əvvəl bir keyfiyyətə təəccüblənirsən. Dahi sənətkar Azərbaycan xalq musiqisinin çoxəsrlik təcrübəsini nəinki ümumiləşdirə bilmiş, tədqiq etmiş, sistemləşdirmiş, profes-

¹ Hacıbəyov Ü. Cəsarətlə yaratmalı, məhsuldar işləməli. Əsərləri, II c., B., 1965, s. 341.

sional musiqinin müasir inkişafının irəli sürdüyü problemləri işləmiş, o, həm də gələcəyi görə bilmişdir. Özünün daxili duyumu və ciddi düşünülmüş elmi uzaqgörənliyi ilə o, bu gün bizim musiqimiz qarşısında duran bir çox problemləri qabaqlamışdır.

Ü.Hacıbəylinin ölümündən çox illər keçsə də, Azərbaycan musiqisi bu müddətdə əhəmiyyətli nailiyyətlərlə zənginləşmiş, musiqi sənətinin inkişafında bütöv dövrü təşkil edən adlar irəli sürmüşdür. Lakin Ü.Hacıbəylinin ölməz yaradıcılığı kimi, onun dərin elmi fikri indi də Azərbaycan musiqiçilərinin yeni nəsli üçün canlı ilham mənbəyi olaraq qalmışdır.

Üzeyir Hacıbəyli ənənələri yalnız onun təkrarsız musiqisinin ənənələri deyildir. Ü.Hacıbəyli Azərbaycan xalq musiqisinin əsaslarının xüsusiyyəti sahəsində apardığı tədqiqatları nəticəsində bizim müasir musiqiçilərimiz və nəzəriyyəçilərimiz tədqiqatlarını davam etdirirlər. Xalq mahnılarının, rəqslərin toplanması, sistemləşdirilməsi və nəşri, orta əsr musiqi mədəniyyətimizin öyrənilməsi, musiqi haqda risalələrin tədqiqi və nəşri, aşiq musiqisinin və muğamların yazılması və tədqiqi, qədim xalq musiqi alətlərinin bərpası və tədqiqi, Şərq və Qərb musiqisinin qarşılıqlı əlaqəsi problemlərinin təhlili – bu gün bizim müasir musiqişünasları cəlb edən bütün bu mövzu və problemlər Üzeyir Hacıbəylinin tədqiqatları ilə başlanmışdır. Ü.Hacıbəylinin nəzəri və musiqi-estetik konsepsiyasının ənənələri incəsənətin daha geniş sahəsinə, onun ümumi nəzəriyyəsinə təsir etmişdir. Bizim bir sıra müasir bəstəkarlarımız da Ü.Hacıbəyli kimi özlərinin nəzəri konsepsiyaları ilə çıxış edirlər. Elə bu cəhət də Ü.Hacıbəyli ənənələrinin davamıdır. Onlar həm şəxsi yaradıcılığının təcrübəsinə, həm də Azərbaycan və dünya musiqisinin inkişaf təcrübəsinə əsaslanmışdılar. Bununla əlaqədar Q.Qarayevin, F.Əmirovun mühüm nəzəri məqalələrini qeyd etmək kifayətdir.

Biz son sözdə vaxtilə Üzeyir Hacıbəylinin irəli sürdüyü müddəalarla müasir nəzəri, musiqi-estetik problemlər arasında bəzi paralelləri izləmək istərdik.

Ü.Hacıbəylinin xalqilik konsepsiyasının çox mühüm müddəası bədii yaradıcılığın zamanın qabaqcıl ideyalarıyla möhkəm əlaqəsi problemdir.

Ü.Hacıbəyli yazırdı: “Biz ətrafımızda törənən hadisələrə laqeyd baxa bilmərik. Öz yaradıcılığında həyatdan qida almayan, xalqın ruhunu bilməyən, mübarizədən kənarda qalaraq hadisələrə qarşı laqeyd olan sənətkar cəmiyyət üçün deyil, yalnız özü üçün yarada bilər”.¹

Ü.Hacıbəylinin bu sözlərilə bizim digər böyük bəstəkarımız Q.Qarayevin musiqi sənətimiz haqqında dediyi sözlər necə də həmahəng səslənir:

“Zamanın tələbi, cəmiyyətimizin inkişaf prosesi, müasir dünyada baş verən dramatik hadisələr, elmin həyrətamiz nailiyyətləri və imperialist təcavüzkarların dəhşətli cinayətləri – dünya hadisələrinin bu başğıçəlləndirici ritmi milyonların diqqətini özünə cəlb edir, insanları bir çox şəxsi və ictimai kompleks məsələləri həll etmək zəruriyyəti qarşısında qoyur. Bütün bunlara Azərbaycan sənətkarı laqeyd qala bilməz. O, öz xalqının həyatına qırılmaz tellərlə bağlıdır. Odur ki, dünyanın qaynar hadisələrinə seyrçi kimi kənardan baxmır. Bu, yaradıcılığın təbiətindən doğur. Əsl sənətkar, istər-istəməz öz estetik idealları uğrunda döyüşə atılır, həyat səhnəsində fəal rol oynamağa çalışır, o həmişə xalqla birlikdədir, xalqın özüdür”.²

Millilik və beynəlmillilik, ənənə və novatorluq problemlərinə aid Ü.Hacıbəyli konsepsiyasının bir çox müddəaları bu gün də öz aktuallığını saxlamışdır. F.Əmirov yazırdı:

“Müasir dövrdə xalqların bir-birinin mədəni nailiyyətlərindən vaxtında xəbər tutması üçün hər cür imkan vardır və belə bir əlaqəyə indi həmişəkindən daha çox ehtiyac duyulur. Musiqi əlaqəsi mədəniyyətlərin bir-birinə qarşılıqlı təsiri və qarşılıqlı zənginləşmə prosesinə, xalqların yaxınlaşmasına ciddi təsir göstərən amillərdən biridir”.³

Azərbaycan musiqisinin digər xalqların musiqi mədəniyyəti ilə qarşılıqlı əlaqəsi və təsiri məsələlərində ən mühüm cəhəti

¹ Hacıbəyov Ü. Dövrümüzə layiq musiqi əsərləri yaradaq. Əsərləri, II c., B., 1965, s. 181.

² Qarayev Q. Azərbaycan bəstəkarlarının III qurultayında məruzə. Qobu-
stan, 1969, № 1, s. 8.

³ Əmirov F. İfaçılıq-tələbkarlıq. Musiqi səhifələri, B., 1978, s. 63.

Ü.Hacıbəyli musiqimizin yeni janr və formalarla zənginləşməsində görürdü. Doğrudan da, bizim musiqinin, Ü.Hacıbəylinin özünün yaradıcılığının, onun müasirlərinin – Azərbaycan bəstəkarlarının sonrakı nümayəndələrinin təcrübəsi bəstəkarın bu fikrinin doğruluğunu sübut etdi.

Azərbaycan musiqisinin inkişafı yeni janrların, formaların, ifadə vasitələrinin mənimsənilməsi ilə seçilir. Q.Qarayev yazırdı: “Bizim çoxumuz, bəstəkarların yaşlı nəsli Azərbaycan musiqisinin bir neçə inkişaf dövrünü görmüşük. Biz “Koroğlu”nun ilk tamaşasında iştirak etmişik. Xalqımızın tarixində simfoniya janrı, kamera musiqisi, balet sənəti gözlərimiz qarşısında yaranmış və bərqərar olmuşdur. Vaxt var idi bizi – Azərbaycan bəstəkarlarını barmaqla saymaq olurdu. İncəsənətimiz gözlərimiz qarşısında möhkəmləndi və boy atdı, cəsarətlə Ümumittifaq miqyasına çıxdı, sonra isə dünyanın bütün qitələrində gur, gənc səslə öz varlığını bildirdi. Hazırda vətənimizin çoxmillətli incəsənəti içərisində Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbi özünəməxsus ləyaqətli yer tutur”.¹

Əgər Ü.Hacıbəyli dövründə bizim balet sənətimiz yalnız bir əsərlə – Ə.Bədəbəylinin “Qız qalası” baleti ilə təmsil olunurdusa, indi Azərbaycan baleti ümumi balet məktəbinin qüvvətli qoludur.

Musiqimizin yeni, ümumbəşəri janr və formaları, Azərbaycan musiqisinin digər xalqların musiqi mədəniyyəti ilə sıx əlaqəsi uğrunda mübarizə aparan Ü.Hacıbəyli eyni zamanda milli ənənələrə böyük ehtiyatla yanaşmağı daima tövsiyə edirdi. O, musiqimizin xüsusiyyətini, spesifikliyini göz bəbəyi kimi qorumağa çağırırdı. Bəstəkar yazırdı:

“Avropa musiqisini öyrənərkən bir şeyi yaddan çıxarmaq lazım deyildir ki, o da Avropa musiqisi ilə Şərq musiqisini qatışdırmaq. Məsələn: “Şur” oxuyarkən içində Avropa qına (oxuma – Z.S.) stili salıb, “romansa” döndərməmək, “Bayatı-Şiraz” çalarkən Qərb musiqisinin “Arpecio”suna bənzər yaraşıqsız barmaqlar vurmamaq, bir Şərq havasını “harmonizə” edərkən xaric səslə “akkordlar” istemalı ilə havanı korlamamaq”.

¹ Qarayev Q. Azərbaycan bəstəkarlarının III qurultayında məruzə. Qobustan, 1969, № 1, s. 8.

Ü.Hacıbəyli belə nəticəyə gəlir ki, Avropa musiqisini öyrənmək Şərq musiqisini xarablamaq üçün deyil, bəlkə “savad, elm və bilik kəşbi üçündür ki, bu bilik sayəsində öz Şərq musiqimizin qəvaidini daha tez, xüsusiyyətlərini daha aydın dərk etmək və binam əliyyə tərəqqisinə də daha artıq kömək etmək olar”.¹

Ü.Hacıbəyli dəfələrlə muğam ifaçılarını milli musiqi mədəniyyətinin sərvətinə ehtiyatla yanaşmağa, onu dərindən, elmi surətdə öyrənməyə çağırırdı.

Təəssüflə qeyd etmək istərdik ki, bu gün də, Ü.Hacıbəylinin çox illər bundan əvvəlki xəbərdarlığına baxmayaraq, xalq musiqisinin böyük ustaları ilə bərabər, elə ifaçılar da vardır ki, öz yaradıcılığına ciddi yanaşmır, muğamları yad əlavələrlə korlayır və Azərbaycan xalqının musiqi dühası ilə yaranmış bu gözəl nümunələrinin bənzərsizliyini tələf etmək qorxusu yaradırlar.

Ona görə bir çox bəstəkar və musiqişünaslarımızın bu mənada həyəcanı və narahatçılığı tamamilə əsaslıdır və Ü.Hacıbəyli fikirləri ilə uyğun gəlir.

Xalq alətləri ansambllarının rəhbərlərini nəzərdə tutaraq Qarayev yazırdı ki, “Ansambl rəhbərlərinin əsas borcu xalq musiqimizi yabançı və kənar təsirlərdən qorumaq, onun təhrif olunmasına, xaricdən gəlmiş “ekzotik ədviyyat” ilə qarışdırılmasına imkan verməməkdir. Gözəl xalq musiqisi kimi zəngin xəzinəmiz ola-ola başqasını təqlid eləməyə, əsil-nəcabəti məlum olmayan melodiyları camaata sırımağa, eklektika ilə məşğul olmağa bizim ixtiyarımız yoxdur”.²

F.Əmirov da qeyd edirdi ki, “İndi muğam ifaçılığında mühüm məsələlərdən biri Azərbaycan muğamlarını yad təsirdən qorumaq işidir. Bəzən elə olur ki, məsələn, “Şur” dəstgahı elan edilir. Qulaq asanda görürsən, bir təsnif, yaxud bir rəng, məsələn, İran və ya türk musiqisidir. Əlbəttə, İran, türk, yaxud ərəb təsnif və rənglərini ifa etmək olar, lakin onu Azərbaycan muğamatına qatmamaq şərtilə. Bu məsələ bir də ona görə ciddidir ki, əgər muğamlarımız indi tə-

¹ Hacıbəyov Ü. Teatr təəssüratı. Əsərləri, II c., B., 1965, s. 209.

² Qarayev Q. Azərbaycan bəstəkarlarının III qurultayında məruzə. Qobustan, 1969, № 1, s. 8.

miz ifa olunmazsa, orada yad musiqi ünsürləri özünə yer taparsa, gələcək nəsil də onu beləcə qəbul edəcəkdir”.¹

Bu məsələ ilə sıx əlaqədə olan problem milli alətlər məsələsidir. O həm millilik və beynəlmillilik, həm də musiqi dili problemi ilə bağlıdır. Azərbaycan musiqisini onun milli xüsusiyyətini itirmədən Avropa alətləri vasitəsilə ifa etmək mümkündürmü? – sualı Ü.Hacıbəyli daim düşündürmüşdür. Bəstəkarın şəxsi yaradıcılıq təcrübəsi, onun görüşlərinin təkamülü və Azərbaycan musiqisinin inkişafı Azərbaycan xalq musiqisinin Avropa alətləri vasitəsilə tamamilə verilməsi fikrinin məqsəduyğun olmamasını təsdiq etmişdi.

Lakin Avropa və milli alətlərin bir orkestr daxilində səslənməsi, onların üzvi sintez yolu daha perspektivli oldu. Belə ki, Ü.Hacıbəyli simfonik orkestrin tərkibinə tarı, kamançanı, dəfi və s. milli Azərbaycan alətlərini cəsarətlə daxil etdi. Sonralar digər bəstəkarlarımız da bu üsulu geniş işlətdilər.

Bu ənənə Q.Qarayevin III simfoniyasında özünün orijinal ifadəsini tapdı. Kamera orkestri ilə ifa olunan simfoniyanın ikinci hissəsində Q.Qarayev Avropa alətləri vasitəsiylə Azərbaycan xalq aləti sazın səslənməsini ala bilmişdi.

Ü.Hacıbəylinin məqam sisteminin tədqiqi (bəstəkarın öz yaradıcılığı buna əsaslanmışdır) bu gün müasir musiqi dilinin inkişafı üçün öz əhəmiyyətini saxlayır. Q.Qarayev məruzəsində bu haqda belə demişdir: “Üzeyir Hacıbəyli musiqisinin, xüsusilə “Koroğlu” operasının dərin təhlili göstərir ki, bəstəkar mürəkkəb və cəsarətli məqam sistemi işləyib hazırlamış və ona ciddi əməl etmişdir. Bu sistem bəstəkarın sonradan Azərbaycan musiqisinin üslubuna çevrilmiş nəzəri işindəkindən müqayisə edilməz dərəcədə incə və dərinidir. Üzeyir Hacıbəylinin harmonik dilində heç bir xüsusi kəşf iddiası olmasa da, bəstəkarın musiqisi bütövlükdə şübhəsiz müasir quruluşdadır, böyük sənətkarın özü isə müasir musiqi təfəkküründə cəsarətli novatordur”.²

¹ Əmirov F. İfaçılıq-tələbkarlıq. Musiqi səhifələri, B., 1978, s. 67.

² Qarayev Q. Azərbaycan bəstəkarlarının III qurultayında məruzə. Qobustan, 1969, № 1, s. 8.

Üzeyir Hacıbəylinin nəzəri və musiqi-estetik irsi, bu dahi insanın bədii yaradıcılığı kimi, Azərbaycan mədəniyyətinin xəzinəsinə böyük töhfədir.

Dahi bəstəkarın ənənələri yalnız onun ölməz musiqisində deyil, həm də Azərbaycan musiqi sənətinin inkişafında böyük rol oynamış akademik, musiqişünas-alimimizin nəzəri və musiqi-estetik irsində yaşamaqdadır.

Xalqın qəlbinə, məişətinə Üzeyir Hacıbəyli qədər dərindən nüfuz etmiş sənətkara, doğrudan da, ölüm yoxdur!

* * *

II HİSSƏ

XX ƏSRİN ƏVVƏLLƏRİNDƏ AZƏRBAYCAN MUSIQI MƏDƏNİYYƏTİNDƏ YARANMIŞ YENİ JANRLAR (Opera və operettalar haqqında diskussiya)

Azərbaycanda Sovet hakimiyyəti qurulmasının ilk illərində Üzeyir Hacıbəyli, Müslüm Maqomayev və onların ardıcılları musiqi ictimaiyyətimizin qarşısında duran məsələləri düzgün başa düşən xadimlərdən olmuşlar.

Keçmişin hansı ənənələrini mütərəqqi, qabaqcıl, hansılarını isə mürtəce, zərərli hesab etmək olar? Novator sənəti hansı ənənələrə əsaslanmalıdır? Bu suallar Azərbaycanda Sovet hakimiyyətinin elə ilk illərində estetik diskussiyaların mərkəzində dayanmışdı. Bu diskussiyalardan biri də mətbuatda milli musiqinin problemləri ətrafında gedirdi.

Milli Azərbaycan operasının inkişaf yolları haqqında diskussiya opera sənətinin sırf professional məsələlərindən kənara çıxmışdı. O, ənənə və novatorluq problemləri haqqında estetik diskussiyaya çevrilmişdi.

Niyə məhz operanın inkişaf məsələləri mübahisələrin diqqət mərkəzində olmuşdur? Çünki bu, yazılı professional Azərbaycan musiqisinin mövcud olan iri janrlarından biri idi ki, artıq Ü.Hacıbəylinin, M.Maqomayevin, Z.Hacıbəyovun əsərləri ilə təqdim olunmuşdu. Əgər milli simfonik, xoreoqrafik, xor əsərlərinin yaranması hələ gələcəyin məsələsi idisə, opera janrında artıq təcrübə var idi və bu təcrübəni necə qiymətləndirmək məsələsini həll etmək lazım idi.

Həmin ruhda yeni əsərlər yaradaraq, milli opera sənətinin ənənələrini davam etdirmək və yaxud onlardan tamamilə imtina edərək, diskussiyanın bəzi iştirakçılarının təklif etdiyi kimi onları ərəb əlifbası və çadra ilə birlikdə arxivə təhvil vermək lazımdır? Hələ üçüncü yol da var idi: ilk təcrübələrin tarixi əhəmiyyətini inkar etməyərək, digər əsaslarda yeni əsərlər yaratmaq yolu idi.

Operanın məsələlərinə belə ciddi tələbin səbəbi aydındır. Dramatik və musiqili səhnə o illərdə vacib tribuna kimi xüsusi əhəmiyyətə malik idi, təşviqat və təbliğatın qüvvətli vasitəsi kimi, çox mühüm tərbiyəvi forum kimi xüsusi əhəmiyyət kəsb edirdi. Bu mənada Azərbaycanın dramatik teatrı mühüm tarixi rol oynayırdı. Onun səhnəsində Azərbaycan dramaturgiyasının əsasını yaratmış Cəfər Cəbbarlının pyesləri qoyulurdu. C.Cəbbarlının çox aktual pyesləri müasir həyatın ən mühüm problemlərinə toxunmuş, yeniliyi tərənnüm etmiş, yeniliyin həyata keçməsinə mane olan hər şeylə mübarizə yolunu göstərmişdi, tamaşaçılara bugünkü günün müsbət obrazlarının qalereyasını – bütün nəsillər üçün nümunə olan mübarizləri və qurucuları təqdim etmişdi. C.Cəbbarlının “Sevil” pyesinin Azərbaycan qadınının emansipasiyasında, “Almas” və “Yaşar”ın kənddə sosialist quruculuğu məsələlərində, “1905-ci ildə” pyesinin əməkçilərin beynəlmiləl tərbiyəsində böyük rolu olmuşdur. Cəbbarlının və digər Azərbaycan dramaturqlarının pyesləri səhnədən xalq içərisinə zamanın qabaqcıl ideyalarını aparmış, kütlələrin estetik tərbiyəsində mühüm amil olmuşlar.

Bununla əlaqədar olaraq məntiqi suallar ortaya çıxırdı: yeni həyatın quruluşunda, Azərbaycan musiqi teatrı irəli sürülən tələblərə cavab verirmi?

O illərdə bu suala cavab yalnız mənfi ola bilərdi. İnqilabdan əvvəlki operalar nə özünün mövzusu, nə musiqi materialı, nə də bəstəkar texnikasına görə müasir tələblərə cavab vermirdi. Həm də bu illərdə inqilabdan əvvəlki operalar və musiqili komediyalar çox aşağı bədii səviyyədə tamaşaya qoyulurdu. Professional ifaçı kadrlar – vokalçılar, dirijorlar, instrumentalçılar və sairə yox idi. Ona görə opera teatrının ünvanına olan ittiham tamamilə ədalətli idi. İttihamçıların fikrincə, köhnə operalar Azərbaycanda musiqili səhnə sənətinin inkişafına mane olurdu. Lakin bu tənqidin sağlam ünsürlərilə yanaşı, diskussiyada kobud nihilist səslər də eşidilirdi. Onlar iddia edirdilər ki, guya inqilabdan əvvəlki operalar ümumiyyətlə heç bir əhəmiyyətə malik deyil, onlar bizim musiqi tariximizdə heç bir mütərəqqi rol oynamamışlar və ona görə onlardan tamamilə əl çəkmək lazımdır. Belə tənqid əsl proletkult əyintisi olub, keçmiş irsə dialektik münasibətdən

uzaq idi. Məlum olduğu kimi, belə vəziyyət təkcə Azərbaycana aid deyildi, bu, bütün sovet mədəniyyətində gedən ümumi proseslə bağlı idi.

1924-cü il sentyabrın 16-da “Kommunist” qəzetində Azərbaycan operasının məsələlərinə həsr edilmiş məqalə diskussiyasının başlanğıcı oldu. Sonra diskussiya 30-cu illərə qədər davam etmişdi. Onun fəal dövrləri 1924, 1926 və 1928-ci illər idi. Diskussiyada Azərbaycan sənətinin Üzeyir Hacıbəyli, Müslüm Maqomayev, Cəfər Cəbbarlı, Əfrasiyab Bədəlbəyli kimi görkəmli xadimləri, jurnalistlər Əli Kərimov, Xəlil İbrahimov, Həsən Səbri, Əsəd Tahirov, eləcə də sırasıyla tamaşaçılar – fəhlə sinfinin nümayəndələri iştirak edirdilər. Diskussiya iştirakçılarının diqqət mərkəzində Azərbaycanın xalq maarif komissarı, görkəmli tənqidçi Mustafa Quliyevin məqalələri, eləcə də bu məsələyə həsr edilmiş xüsusi məruzəsi idi. Bu diskussiya ilə əlaqədar materiallar “Bakinski raboçi” qəzetində və “Maarif və mədəniyyət” jurnalının səhifələrində də dərc edilirdi.

Xalq maarif komissarı Mustafa Quliyevi və onun tezislərini müdafiə edən iştirakçıların mövqeyi əsasən ədalətli idi. 12 noyabr 1924-cü ildə “Bakinski raboçi” qəzetində dərc olunan “Türk operası haqqında” məqaləsində M.Quliyev düzgün qeyd edirdi ki, dəqiq elmlərin bir çox sahələrində orta əsrin elmi fikrinin nailiyyətlərinə əsaslanmaq və müasir nailiyyətləri bilməmək mənasız olardı. “Lakin təəssüf ki, bizdə hələ elə adamlar var ki, təklif edirlər musiqidə X və XII əsrlərə qayıdaq. Əgər bu “kompetent adamlar” öz musiqi inkişafında X əsrin nailiyyətlərindən inkişaf etməyiblərsə, bu o demək deyil ki, mədəni ölkələrlə əlaqəyə girmiş Azərbaycan da orta əsr letargiya yuxusuna dalmalıdır”¹.

Mustafa Quliyev vaxtın tələbləri ilə uyğun Azərbaycan musiqisinin gələcək inkişafı və çiçəklənməsi imkanına səmimi inanırdı. Qeyd etmək lazımdır ki, onun müəyyən etdiyi yollar da əsasən doğru idi (bir tərəfdən Azərbaycan xalq musiqisinin, digər tərəfdən isə Avropa musiqi texnikasının öyrənilməsi yolu idi).

¹ Кулиев М. О тюркской опере. “Бакинский рабочий”, 1924, 12 ноября, № 257.

M.Quliyev xüsusi təkidlə Azərbaycan xalq musiqisinin nota yazılması məsələsini irəli sürür və bu işi qeyri-mümkün sayanları tənqid edirdi.

“Türk mahnılarını Avropa sistemi ilə yazmaq mümkün deyil. Elə rus və alman mahnısını da on iki pilləli Avropa temperasiyasına salmaq mümkün deyil. Lakin bu, rus musiqisinə bütünlüklə Avropa əsaslarını və texnikasını qəbul etməyə və Qlinka kimi dahilərə qədər ucalmağa mane olmamışdır”¹.

Məqalənin axırında M.Quliyev Azərbaycanda musiqi mədəniyyətinin inkişafı üçün vacib olan tədbirləri göstərirdi: 1) Azərb. SSR musiqi məktəblərinin genişlənməsi və möhkəmlənməsi; 2) türk mahnılarının toplanması; 3) musiqi məktəblərini qurtaranların təhsilini davam etdirmək üçün xarici ezamiyyətə göndərilməsi; 4) Şərqi bilən Avropa bəstəkarlarına türk operalarını sifariş etmək; 5) Avropa operalarını türk dilinə tərcümə etmək və türk kütlələrini opera teatrına cəlb etmək; 6) bizim teatrlarda Şərqi Avropa konsertlərini təşkil etmək.

Gördüyümüz kimi, bütün bu tədbirlər əsasən mütərəqqi xasiyyət daşıyırdı və şübhəsiz milli musiqi mədəniyyətinin inkişafı üçün faydalı və vacib idi. Xalq maarif komissarının bu müsbət müddəalarını inkişaf etdirərək, diskussiyanın digər iştirakçıları da dəyərli mülahizələr yürüdürdülər.

M.Quliyevin və onun nöqtəyi-nəzərini tamamilə bölüşdürənlərin mövqeyində əsaslı səhvlər və qüsurlar da var idi.

M.Quliyev öz məqalə və məruzələrində doğru olmayan müddəalara yol verirdi. Bu, əsasən onun milli musiqi irsini düzgün anlamamasında və qiymətləndirməməsində meydana çıxırdı. M.Quliyev keçmişin milli musiqi ənənələrinə – həm vaxt etibarilə yaxınlara, həm də uzaqlarına düzgün yanaşmırdı. Vaxt etibarilə yaxın dedikdə, biz Azərbaycan milli operasının və musiqili komediyasının ənənələrini, daha uzaq ənənələr dedikdə isə muğamları nəzərdə tuturuq.

M.Quliyev həm inqilabdan əvvəlki muğam operalarına, komediyalarına, həm də muğamların özlərinə kəskin mənfi müna-

¹ Кулиев М. О тюркской опере. “Бакинский рабочий”, 1924, 12 ноября, № 257.

sibət bəsləyirdi və onları ərəb – İran musiqi mədəniyyətindən götürülmə hesab edirdi. Bu, onun böyük səhvi idi. M.Quliyev yazırdı: “Bizim opera İran havaları və mahnılarının danışq dili ilə qarışığının kompilyasiyasından ibarətdir”¹.

M.Quliyevin dediyi danışq dialoqları Üzeyir Hacıbəylinin operalarında olduğu kimi, bir çox digər operalarda da vardır. Lakin bu cəhət opera janrının heç də qüsuru deyil. Buna sübut olaraq, məsələn, V.A.Motsartın “zinşqıl” üzərində qurulmuş “Seraldan qaçış”, daha sonra isə Bizenin danışq dialoqları ilə zəngin olan “Karmen” operalarını yada salmaq kifayətdir.

İnqilabdan əvvəlki Azərbaycan operasının mexaniki kompilyasiya kimi qiymətləndirilməsi tamamilə səhv idi. Daha böyük səhv bu operaların əsaslarında olan muğamların İran hava və mahnılarından ibarət olduğunu təsdiq etmək idi. Təəssüf ki, bu nöqtəyi-nəzəri diskussiyanın bəzi iştirakçıları da bölüşdürüldülər.

“Bizim öz musiqimiz yoxdur. Çahargah, Segah, Şikəstə – bütün bunlar İran adlarıdır və İran saray musiqisini təşkil edirlər. Musiqi aləti olan tar, eləcə bizə İrandan keçirilmişdi. Bizim “operalar” və “operettalar” nə bədii, nə texniki cəhətdən tənqiddə layiq deyil”. “Kommunist” qəzetinin təşkil etdiyi bu diskussiyada bir sıra yoldaşlar belə fikirdə idilər.

M.Quliyevin və onun həmfikirələrinin bəzi müddəaları nəinki səhv və zərərli idi, həm də onun özünün digər doğru tezislərinə zidd gedirdi. Elə həmin məqalədə o deyirdi ki, bizdə milli musiqi yoxdur, eyni zamanda Azərbaycan xalq musiqisinin nota yazılması və toplanması məsələsini irəli sürürdü. Doğrudur, M.Quliyev belə hesab edirdi ki, Azərbaycan xalq mahnısı muğamlardan fərqli olaraq digər köklərə malikdir. Lakin Üzeyir Hacıbəylinin və digər musiqişünasların tədqiqatları isbat etdi ki, Azərbaycanda elə bir xalq mahnısı yoxdur ki, muğamlarımızın məqam əsasları ilə bağlı olmasın, onlar heç də İran saray musiqisinin qolu deyil, milli xalq musiqimizin gözəl sərvətidir. Ayrı-ayrı muğamların və onların hissələrinin İran adları onların parlaq su-

¹ Кулиев М. О тюркской опере. “Бакинский рабочий”, 1924, 12 ноября, № 257.

rətdə ifadə olunmuş milli xüsusiyyətini inkar etməyə heç bir əsas vermir. Azərbaycan muğamları İran, özbək, tacik, və s. muğamlardan tamamilə fərqlənir. Bu məsələnin elmi anlayışını Ü.Hacıbəylinin “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” tədqiqatında görürük.

Bununla əlaqədar olaraq M.Quliyevin “Bizim musiqiyə İran sxolastikasının pəncələrindən azad olmaq vacibdir” doğru tezisi artıq yanlış məna kəsb edir, çünki M.Quliyev İran sxolastikası altında tamamilə başqa şeyi, yəni milli musiqimizin böyük sərvəti olan muğamları nəzərdə tuturdu.

M.Quliyevin həmfikirələrinin Azərbaycan operasının vəziyyəti haqqında diskussiyada çıxışları kəskin tənqidi xarakter daşıyırdı. Təcrübi tədbirlərin qəbul olunması haqqında çağırışlar əmr xasiyyətində idi. Məsələn, diskussiyanın materialları “Bakinski raboçi” qəzetində belə sərlövhə – şüar ilə verildi: “Köhnəlik və ştampa qarşı qiyam. Opera teatrını sağlamlaşdırmaq! Köhnə ənənələrin tozunu çırpmaq, teatrı müasir sənətin məsələlərinə qoşmaq, canlı sovet cəmiyyətindən teatrı ayıran Çin səddini götürək. Türk operasını yenidən qurmaq lazımdır! İndiki türk operasını ərəb əlifbası və çadra ilə birlikdə arxivə təhvil vermək lazımdır!

Təklif edirik: opera teatrı nəzdində təcili bədii şura yaradılsın. Türk operasının bundan sonra indiki şəklində yaşaması məsələsi təcili həll edilsin”.

Gördüyümüz kimi, bu şüarlarda hər şey qarışmışdı: real və qondarma, mühüm prinsipial və kobud nihilist şeylər. Şüarların özləri çox ziddiyyətli idi. “Köhnəlik və ştampa qarşı qiyam”, “Opera teatrını sağlamlaşdırmaq” kimi mütərəqqi tələblər “Köhnə ənənələrin zibilini çırpıb atmaq” və yaxud “İndiki türk operasını arxivə təhvil verək” kimi səhv və tələsik müddəalarla bircə verilmişdi.

Bəzi diskussiya iştirakçıları elə “Kommunist” qəzetində də belə qəti tələblərlə çıxış edirdilər. Burada materiallar “Azərbaycan türk operası can çəkir”, “Arşın mal alan”lar və “Əsli və Kərəm”lər muzeyə təhvil verilməlidir” başlığı altında idi.

“Azərbaycanda türk operası haqqında” adlı məqalədə Həsən Səbri yazırdı: “...bizə əməkçi kütləni tərbiyə edə bilən mədəni

opera lazımdır, çünki bugünkü türk operası bu tələbə cavab vermir... Türk operalarının məzmunu bizim üçün məqbul deyil. Onlar ya bədbin məhəbbətlə (“Leyli və Məcnun”), ya dini motivlər (“Əsli və Kərəm”), ya da şahların ideallaşdırılması ilə (“Şah Abbas və Xurşid Banu”) səciyyələnilir”.

Qeyd etmək lazımdır ki, diskussiyanın bəzi iştirakçılarının tənqidi fikirləri yalnız inqilabdan əvvəlki Azərbaycan operalarının tənqidi ilə məhdudlaşmır, dünya opera klassikasına da toxunurdu. “Məgər “Jidovka” (“Kardinal qızı” – Z.S.), “Aida”, “Riqoletto” və sairləri indi müasir estetik tələblərə cavab verən operalar kimi qəbul edilə bilərmi?” – deyə diskussiya iştirakçılarından biri – S.Vasilyev soruşur.

“– Sadə faktura, primitiv orkestr, melodiyaların qənfət şiriniyi, “gözəlliyi”, dramatik hərəkət və musiqi tematikası arasında olan pozğunluq və s. – bütün bunlar çox məlum köhnə, Vaqnerdən əvvəlki operaların nöqsanları idi.

Niyə fəhlə maksimal dolğun məzmunlu, dinamik və təsiredici müasir əsərlərə yox, yalnız bunlara, opera üslubunun köhnəlməmiş keçmiş meşşan nümunələrinə qulaq asmalıdır”¹.

Hələ 1924-cü ildə İ.Aysberq Azərbaycan dilində Delibin “Lakme” operasının tamaşası ilə əlaqədar olaraq “Milli opera teatrına doğru yollarda” xarakter başlığı altında resenziya yazmışdı. Sərlövhasından məlum olur ki, resenzentin fikrincə, hələ milli Azərbaycan operası yoxdur və bu istiqamətdə (Avropa operalarının Azərbaycan dilinə tərcüməsi ilə) yalnız indi bu yollar açılır. Bu haqda o, belə yazır: “Nə qədər ki, türk milli operası yaranmayıb, nə qədər ki, türk milli bədii yaradıcılığı mövcud deyil, türk kütlələri xalq opera teatrının qapılarından doluşacaqlar, çünki bu qapılar yaranmaqda olan milli bədii “musiqili tamaşa teatrının” astanasıdır”².

Beləliklə, diskussiyanın gedişində inqilabdan əvvəlki Azərbaycan operasının hər hansı əhəmiyyətini tamamilə inkar edən səslər aydın eşidilirdi.

¹ Васильев С. Не театр, а археологический музей. “Бакинский рабочий”, 1928, 21 декабря.

² Айсберг И. На пути к национальному оперному театру. “Бакинский рабочий”, 1924, 21 марта.

Bu diskussiyada böyük maraq doğuran Üzeyir Hacıbəylinin özünün mövqeyi və görüşləri idi. O, yalnız musiqi mədəniyyətinin görkəmli xadimlərindən biri kimi deyil, həm də diskussiyada müzakirə olunan bir çox əsərlərin, inqilabdan əvvəlki opera və operettaların müəllifi və Azərbaycan musiqisində bu janrların əsasını qoymuş bəstəkar kimi iştirak edirdi.

Ü.Hacıbəylinin nöqteyi-nəzəri daha aydın “Türk operaları” məqaləsində (3 oktyabr 1924-cü ildə “Kommunist” qəzetində dərc edilmişdir), xalq komissarı M.Quliyevin çıxışı ilə əlaqədar “Azərbaycanda musiqi inkişafı” məqaləsində (“Maarif və mədəniyyət” jurnalı, 1926, № 8, 9) əks olunmuşdu.

Həm birinci, həm də ikinci məqalə əsasən M.Quliyevin Azərbaycan musiqisinin inkişafı məsələlərinə dair görüşləri ilə bəstəkarın mübahisəsi idi. Bu mübahisədə Ü.Hacıbəyli M.Quliyevin bir sıra fikirlərini heç də inkar etmir, hətta Azərbaycan musiqisinin inkişaf proqramı ilə razılaşdığını göstərirdi.

M.Quliyev hətta bəstəkarın öz əsərlərini tənqid etdikdə belə Ü.Hacıbəyli onunla razılaşır. Lakin bəstəkar M.Quliyevin məqalə və məruzələrinin bir çox müddəaları ilə həm də razılaşmır və bu barədə fikirləşdiyini açıq, olduğu kimi deyirdi: 1924-cü il məqaləsində M.Quliyev Samit təxəllüsü ilə inqilabdan əvvəlki Azərbaycan operaları haqqında tənqidi mülahizələr yürüdərək, onların səhnədən götürülməsini tələb edirdi. Ü.Hacıbəylinin “Türk operaları haqqında” məqaləsi M.Quliyevə cavab kimi yazılmışdır.

Məqalənin əvvəlində Ü.Hacıbəyli M.Quliyevin əsas tezislərini gətirir, sonra Azərbaycan operasının ünvanına olan töhmətlərə keçir, onun müdafiəsi üçün inandırıcı dəlillər gətirir. Özü də onun gətirdiyi dəlillər nə mədhedici, nə də qoruyucu xasiyyət daşıyırdı. O, köhnə operaların çatışmayan cəhətlərini yaxşı bilirdi. Ondan əlavə o, belə hesab edirdi ki, bu operaların xaltura quruluşlarda repertuar-dan götürülməsi daha məqsədəuyğundur. Lakin bununla bərabər Ü.Hacıbəyli inqilabdan əvvəlki Azərbaycan operasının xeyrinə inandırıcı dəlillər də gətirir. Bunlar əsasən estetik və əxlaqi xasiyyət daşıyırdı. O, deyirdi ki, ilk operaların yaranması ilə milli musiqili səhnə sənətində həvəskarlıq, müəyyən növdə diletantizm aradan götürülmüş, professionalizm yaranmışdı. Operalar istedadlı ifaçıların

aşkara çıxarılmasında vacib rol oynamışdır. Operanın yaranması dolayı yolla dramatik teatrın sonrakı inkişafı üçün təkan olmuşdu.

İndiyə qədər yalnız toylarda və müxtəlif bayramlarda xalq tərəfindən ifa olunan musiqinin əhəmiyyəti və qiyməti daha da artmışdı. Musiqi ilk dəfə professional səhnədə özünə layiqli yer tutaraq milli sənətin tamamilə müstəqil növü olmuşdur. Müəyyən dərəcədə təsadüfi xasiyyət daşıyan musiqi ilə sözün, musiqi müşayiəti ilə ədəbi mətnin əlaqəsi qanuni olmuşdur.

Nəhayət, inqilabdan əvvəlki operaların vacib estetik əhəmiyyəti onda idi ki, onlar notlu professional Azərbaycan musiqisinin inkişafı yolunda ilk addım, yeni musiqili səhnə teatrının əsası idi. Operanın yaranması ilə əlaqədar musiqi mədəniyyətinin bir çox məsələləri həll olundu: Şərq musiqisinin Avropa alətləri ilə ifa olunması, Şərq musiqisinin Avropa tipli harmonizəsi, musiqimizin polifonikləşdirilməsi, metroritmik xüsusiyyətlərin müəyyənəlməsi, dəstgahların not yazılışı və s.

Bu musiqi və estetik nailiyyətlərdən başqa, operalar həm də böyük ictimai-siyasi rol oynadılar. Ən əvvəl, onların əhəmiyyəti onda idi ki, bu əsərlər fanatizmə, avamlığa qarşı mübarizədə əsas amil oldu. Mirzə Fətəli Axundovun acı, lakin dəqiq sözlərini yada salaq: “Nəğmət çalma, haramdır; nəğmətə qulaq asma, haramdır; nəğmət öyrənmə, haramdır; teatr, yəni tamaşaxana qayıрма, haramdır; teatra getmə, haramdır; rəqs etmə, məkrühdür; rəqsə tamaşa etmə, məkrühdür; saz çalma, haramdır; saza qulaq asma, haramdır, şətrənc oynama, haramdır; nərd oynama, haramdır, rəsm çəkmə, haramdır, evdə heykəl saxlama, haramdır”¹.

M.F.Axundovun bu məşhur sözlərilə Ü.Hacıbəylinin “Azərbaycanda musiqi tərəqqisi” məqaləsində söylədiyi fikir həmahəng səslənir. Ü.Hacıbəyli qeyd edirdi ki, inqilabdan əvvəlki Bakı şəhəri sanki yas içində idi (biz bu fikri artıq gətirmişdik). Bəstəkar deyir ki, opera və operettalar insanlara sevinc gətirmiş, incəsənət, musiqi ilə təmasda onlar təbii insani tələbatı ödəmişlər.

Ü.Hacıbəyli böyük fərəhlə qeyd edirdi ki, “Türk opera və operettalarından “Arşın mal alan” hər yerdə rəğbət qazanıb, dil-

¹ Axundov M.F. Əsərləri, B., 1961, s. 51.

dən-dilə tərcümə edilib, Gürcüstan, Ermənistanda yüzlərcə dəfə oynanıldıqdan sonra Rusiyanı, Türkiyəni, İrani, Fransanı, Amerikanı, İspaniya, İtaliya və Misri müvəffəqiyyət ilə dolaşib, Azərbaycan teatr və musiqisini hər bir yerdə nümayiş etdirir...”¹.

Gətirilən bu dəlillərdən sonra Ü.Hacıbəylinin aşağıdakı sözləri xüsusilə inandırıcı səslənir: “1907-ci ildən bəri Azərbaycan səhnəsində və o səhnə vasitəsilə Azərbaycan türklərinin tərəqqi və tərbiyəsi işində az rollar oynamayan türk opera və operettalarının səhnədən qaldırmaq Azərbaycan teatr və musiqi tarixinin mühüm səhifələrini cırıb atmaq deməkdir”.²

Lakin bununla bərabər, Ü.Hacıbəyli, yuxarıda deyildiyi kimi, Azərbaycan operasının müasir vəziyyətinin tənqidi ilə əsasən razı idi və bu sahədə M.Quliyevin narahatlığını tamamilə bölüşdürürdü. O, Xalq komissarının Azərbaycan opera sənətinin gələcək inkişafı üçün yollar axtarmaq cəhdini tamamilə başa düşürdü.

Ü.Hacıbəyli Azərbaycan opera və operettasının tarixi əhəmiyyəti haqqında danışarkən, onlarda olan qeyri-kamilliyi və düzəlişə ehtiyacı inkar etmirdi. O, yazırdı: “Əvvəla, bu, operaları “şəbehlik” halından çıxarıb Avropa operası tipinə yaxınlaşdırmalıdır. Buna görə oxunan dəstgah parçalarına “ariya” forması verməlidir və saniyə, tarı tamamilə baş vəzifədən götürüb bu vəzifəni orkestrə verməlidir. Tar isə orkestr içində lazım olan yerdə xalq musiqi aləti sənətilə təsirli “effektlər” verə bilər.

Bu sayaqla bizim operamız zahiri surətini dəyişib “şəbeh”likdən çıxar və Avropa operası formasına girər. Əslində isə məzmun və musiqicə Azərbaycan türk və şərq operası sənətində baqi qalar”.³

Doğrudan da, Ü.Hacıbəyli sonrakı illərdə muğam improvizasiyalarına opera forması vermək məqsədilə “Leyli və Məcnun”un birinci pərdəsi üçün Məcnunun atasının ariyasını yazmışdı. Bu geniş melodiya böyük opera ariyası Məcnunun atasının daxili aləmini, dərin kədərini, qəmini ifadə edir (“Leyli və Məcnun”un tamaşalarında ariya ifa edilməmişdi, ayrıca ilk dəfə

¹ Hacıbəyov Ü. Türk operaları haqqında. Əsərləri, II c., B., 1965, s. 213.

² Yenə orada, s. 211.

³ Hacıbəyov Ü. Azərbaycanda musiqi tərəqqisi. Əsərləri, II c., B., 1965, s. 245.

1935-ci ildə nəşr olunmuşdu). Lakin gələcəkdə Ü.Hacıbəyli bu təcrübəni davam etdirməyi lazım bilməmiş və qəti qərara gəlmişdi ki, “Leyli və Məcnun” operası musiqi sənətimizin ilki kimi, məhz muğam operası kimi qalmalıdır.

İnqilabdan sonrakı illərdə Ü.Hacıbəyli müasir mövzuda yazılmış novator əsərin yaranmasını gənc nəsildən gözləyirdi. Azərbaycan bəstəkarlarının sonrakı operaları onun ümidlərini doğrultdu. M.Maqomayevin “Nərgiz” operasından sonra Q.Qarayev və C.Hacıyevin “Vətən”, C.Cahangirovun “Azad” operaları yarandı.

Ü.Hacıbəyli inqilabi mövzuda müasir operaların yaranması tələblərilə razılaşırdı, amma qeyd edirdi ki, əgər bu çətin məsələ çoxlu professional kadrları olan Rusiyada həll olunmamışsa, Azərbaycanda bunun həllini tələb etmək tezdir. Lakin o, inanırdı ki, prinsip etibarilə bu məsələ həm Azərbaycanda, həm də İttifaq miqyasında həll ediləcəkdir.

Diskussiyanın gedişində operanın inkişaf problemlərindən əlavə musiqi mədəniyyətinin digər məsələləri də müzakirə edilirdi. “Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin inkişaf yolları haqqında” məruzədə M.Quliyev musiqi sistemi, xalq mahnıları, musiqi təhsili və s. problemləri irəli sürmüşdü.

Ü.Hacıbəyli M.Quliyevin məruzəsində inqilabi və ictimai əhəmiyyətli yeni musiqi mədəniyyətinin əsas ideyasını alqışlayırdı. O, həm də razılaşırdı ki, Azərbaycan musiqisində yeniliyin inkişafı yolunda müəyyən çətinliklər durursa da, onların öhdəsindən gəlmək mümkündür. Ü.Hacıbəyli M.Quliyevin məruzəsinin əsas mövzusunu dörd məsələyə: musiqi sisteminə, türk operasına, xalq mahnılarına və musiqi təhsilinə bölmüşdü.

M.Quliyev kimi, Ü.Hacıbəyli də bizim musiqi üçün Avropa musiqi sisteminin qəbul edilməsinin zəruriliyini qeyd edirdi, lakin eyni zamanda musiqi sistemimizlə Avropanın musiqi sistemi arasında fərqi dəqiq göstərirdi. Bu fərq əsasən temperasiyaya, ritmə, melodiya və s. aid idi. Ü.Hacıbəyli deyirdi ki, bu uyğunsuzluq xüsusilə “Segah”, “Bayatı-İsfahan”, “Çahargah” kimi Azərbaycan muğamlarını fortepianoda çaldıqda aydın aşkar olur. Ona baxmayaraq, bəstəkar belə hesab edirdi ki, Azərbaycan musiqisi özünün milli xüsusiyyətlərini itirmədən Avropa sistemini qəbul edə bilər.

Xalq mahnıları məsələsində Ü.Hacıbəyli yenə də M.Quliyevin mövqeyini müdafiə edirdi. Xalq mahnısının toplanması və öyrənilməsi haqqında fikri genişləndirərək, Ü.Hacıbəyli bu mövqeyin təsdiqi üçün əsaslı dəlillər gətirirdi. Azərbaycan musiqisinin əsaslarını tədqiq etmək üçün xalq mahnılarımızı toplamaq və öyrənmək lazımdır. Mahnılar elmin digər sahələrində də – etnoqrafiyada, tarixdə, psixologiyada, habelə tədqiqat fəaliyyətində də böyük əhəmiyyətə malikdir. Ü.Hacıbəyli təəssüflə qeyd edirdi ki, bu sahədə çox az iş görülmüşdür.

Musiqi təhsili məsələsində isə Ü.Hacıbəyli M.Quliyevin təhsil almağın lazımsızlığı haqqında fikrinin səhv olduğunu göstərirdi. M.Quliyevin fikrincə, tar Azərbaycan yox, İran alətidir. Elə ona görə Avropa musiqi təhsilinin tərəfdarı M.Quliyevin tələbi ilə tar konservatoriyadan çıxarılmış və tərsə çalmaq qadağan edilmişdi. “İnqilab və mədəniyyət” jurnalının 1929-cu il fevral nömrəsinin xronika hissəsində oxuyuruq: “Konservatoriyayı qüvvətləndirmiş tədbirlərdən biri tarın Konservatoriyadan çıxarılması məsələsidir”. İndi bu qərar, nə qədər səhv və qəribə görünsə də, o vaxtlar o çox təbii səslənirdi. Məşhur şair Müşfiqin şeirinin “Oxu tar, oxu tar, səni kim unudar” misralarını yada salaq. Təəssüf ki, onun tərsi “Oxuma tar, səni istəmir proletar” fikri də mövcud və məşhur idi. Onlardan hansının düz, hansının səhv olmasını anlamaq, seçmək, hansına qulaq vermək, o vaxtlar elə də asan iş deyildi, xüsusilə musiqiçi olmayanlar üçün.

Ü.Hacıbəyli hələ o vaxt tarı zəngin musiqi imkanları olan milli Azərbaycan aləti hesab edirdi. Lakin eyni zamanda o, qeyd edirdi ki, M.Quliyevin mövqeyində müəyyən ardıcılıq vardır, çünki əgər M.Quliyev tarın Azərbaycan aləti olduğunu hesab etsə belə, o, tarın Konservatoriyada olmasına etiraz edərdi, çünki Rusiya və Avropa Konservatoriyalarında da milli xalq alətlərində çalmaq dərsi keçilmirdi. Ancaq Konservatoriyada Azərbaycan xalq musiqisinin xüsusiyyətlərinin öyrənilməsi məsələsi şübhə doğurmurdu. Çünki tar kimi aləti bilmədən Azərbaycan musiqisini də öyrənmək mümkün deyildi. Ü.Hacıbəyli bu barədə belə yazırdı:

“Tar... Şərq musiqi təhsilini genişləndirə bilən alətdən ən qiymətli, ən mühümdür... Musiqi məktəbi tərəfindən yalnız elmi cəhət-

dən yanaşır və onu Şərq musiqisinin əsası olan muğamatın kəşf və şərhinə üçün elmi bir alət sifəti ilə öz proqramına daxil edir”¹.

Ü.Hacıbəyli tarda ifa üçün not sistemi yaratmağa çalışırdı. Qeyd etmək lazımdır ki, M.Quliyev öz məruzəsində yeritdiyi fikirləri qanuniləşdirməyərək müzakirə üçün söyləmişdir. O, hesab edirdi ki, onların son həlli gərək bu sahədə bilikli şəxslər, musiqiçilər tərəfindən qəbul edilsin. Musiqiçilər də M.Quliyevin fikirlərini müsbət qiymətləndirdilər (xüsusilə də onun 1926-cı il məruzəsini). Məsələn, Ü.Hacıbəyli yazırdı ki, “Ümumiyyətlə, burasını qeyd etmək lazımdır ki, yoldaş Mustafa Quliyevin məruzəsi Bakı musiqi xadimlərinə böyük bir təsir buraxdı. Müxtəlif və bərəks yollara dağılmış olan fikirlər üçün müəyyən və məqsədə yaxınlaşdırıcı bir vahid yol göstərilməklə, fikirlər bir çox mühüm məsələlər üzərində birləşdirildi. Pozulmuş orkestrə müəyyən bir “ton” verilib sazlaşdırıldı”².

Üzeyir Hacıbəylinin diskussiyada tutduğu mövqeyini musiqi mədəniyyətinin görkəmli xadimi bəstəkar Müslüm Maqomayev və digərləri də müdafiə edirdilər.

Müslüm Maqomayev 1924-cü ildə “Kommunist” qəzetində “Bizim incəsənətimiz” və “Türk operası haqqında” məqalələri ilə çıxış etmişdir. O, yazırdı: “Bizim operamız zəifdir, ibtidai bir haldadır. Türk səhnəsinə musiqi əsərləri vermiş türk işçilərdən heç birisi heç vaxt öz əsərinin kamil olduğunu iddia etməmişdir, onlar deyirlər ki, bu bizim birinci addımlarımızdır. Zənnimizcə, biz doğru yol ilə gedirik: sadədən ağıra”.

M.Mağomayev xalq maarif komissarı M.Quliyevin məqaləsinə cavab olaraq yazırdı:

“Mübahisələrdən belə anlaşılır ki, M.Quliyev elə türk operası istiyor ki, yalnız Azərbaycanın deyil, Avropa teatrlarının da səhnələrində oynanılsın və onların operaları ilə rəqabət etsin. Bunu kim istəmiyor? Azərbaycanda bir əqilsiz tapırmı ki, bunu arzu etməsin?”³.

¹ Hacıbəyov Ü. Azərbaycanda musiqi təəqqisi. Əsərləri, II c., B., 1965, s. 249.

² Yenə orada.

³ Maqomayev M. Türk operası haqqında. “Kommunist” qəzeti, 1924, 31 oktyabr.

Lakin M.Maqomayev bilirdi ki, Avropa musiqisi də birdən-birə yaranmamış və bu təkamülə tədriclə, ağır və tikanlı yollar keçdikdən sonra gəlib çatmışdır. "...Daim xor olmadığı, orkestr bulunmadığı, balet olmadığı halda, həmçinin hər dəfəyə pyesi məşqsiz və hüsnü ittifaqda bir məşqlə keçirmək təklif edildiyi halda, tərəqqi ola bilərmi? Əlbəttə, yox"¹.

M.Maqomayev Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin aşağı səviyyədə olduğu bir vaxtda M.Quliyevin arzu etdiyi "Vaqner operası"nın yaranmasının mümkün olmadığını başa düşürdü. Əlbəttə, belə bir dövrdə əmrə "Vaqner operası" vücuda gəlməzdi. Lakin "biz nəinki musiqi sahəsində, hətta ümumi məsələlərdə mədəni ölkələrin fəthatına malik olmalı və onları ələ gətirməliyik. Türk xalqı gərək Avropanın Vaqner, Bethoven, Çaykovski və başqa bu kimi böyük dahilərinin yaratdığı əsərlərinin ləzzətini dadsın. Musiqi bölgüsü uğrunda fəaliyyətimiz oylə bir yol ilə aparılmalıdır ki, nəhayət türklər bu əsərlərin gözəlliyini anlasınlar – fəqət burası milli musiqinin məhv edilməsi hesabına edilməsin"².

Hay-haray qaldırıb opera teatrının bağlanması tələb edənlərə Üzeyir Hacıbəyli, Müslüm Maqomayev qəti və kəskin cavab verirdilər. Onlar tamamilə haqlı olaraq professionalizm və texnika tələb etməzdən əvvəl bunlara nail olmaq üçün imkan, şərait yaratmağın lazım olduğunu göstərirdilər. Muğam operalarına qarşı xalq maarif komissarlığında uzun müddət müəyyən bir nöqtəyi-nəzərin olması gələcək işi ləngidir və ona zərər gətirirdi.

Maqomayev "Qolubiye mazurki", "Joltye koftı", "Çornıye yubki" və s. kimi səfsəfələrə böyük pullar sərf edildiyi halda, türk operasına belə baxmaq, boylə rəftar caizmidir? – deyə soruşur.³

Üzeyir Hacıbəyli, Müslüm Maqomayev göstərirdilər ki, Azərbaycan operasını Avropa opera nümunələrinə oxşatmaq musiqimizin yeganə inkişaf yolu deyildir. "Avropa operası" – belə anlayış yoxdur. İtalyan, fransız, alman, rus və s. milli mədəniy-

¹ Maqomayev M. Türk operası haqqında. "Kommunist" qəzeti, 1924, 31 oktyabr.

² Yenə orada.

³ Yenə orada.

yətdən əmələ gəlmiş dünya opera mədəniyyəti vardır. Azərbaycan operası da bunlardan biri olmalıdır.

Qeyd etmək lazımdır ki, bu illərdə M.Maqomayev Ü.Hacıbəylidən fərqli olaraq, Avropa musiqi sisteminin qəbul olunmasına etirazını bildirərək belə hesab edirdi ki, bu, milli musiqinin inkişafına mənfi təsir edəcək, onun milli xüsusiyyətləri itəcəkdir.

Daha sonrakı illərdə o, fikrini dəyişmiş və hətta muğamları nota köçürmüşdür.

Maraqlıdır ki, hələ 1924-cü ildə M.Maqomayev Azərbaycan operasına həsr edilmiş diskussiyanın gələcəkdə teatrın vəziyyətinin yaxşılaşmasına səbəb olacağını başa düşmüşdü. O, deyirdi:

“Gərək mətbuat səhifələrində və gərəksə müxtəlif təşkilatlar və mətbuat nümayəndələrinin, aktyorların, musiqiçilərin, dram yazanların və sairələrinin iştirakı ilə xüsusi müşavirələrdə dövlət türk teatrosunun sağlamlaşdırılması haqqında açılmış olan geniş mübahisə əlbəttə nəticə etibarilə işi həqiqi surətdə yüksəldəcəkdir”¹

Lakin M.Maqomayev qeyd edirdi ki, “əsas məsələ olan opera haqqında mübahisələrdə sağlam ünsürlər iştirak etsə idilər, bu mübahisə daha böyük nəticələr verə bilərdi.

Təəssüf ki, həmin mübahisədə (mərkəzi məsələ olan) türk operası məsələsinə sağlam olmayan ünsürlər daxil idilər”².

İnqilabdan əvvəlki illərdə opera sahəsində olan böhranı aradan qaldırmaq və xalqı həyəcanlandıran mövzularda əsər yaratmaq əlbəttə musiqinin çətin məsələlərindən biri idi. Həyat opera qarşısında inqilabi keçmiş və müasirliyi tərənnüm etmək məsələlərini qoymuşdu. Belə böyük miqyaslı məsələləri tez bir zamanda həll etmək çətin idi.

Hətta böyük opera ənənələrinə malik olan rus bəstəkarlarının sovet dövründə yaratdıqları ilk operalar belə xalqın ehtiyaclarını tamamilə təmin etməyə qadir deyildi.

Bu illərdə yaranmış rus sovet bəstəkarlarının operaları arasında A.Paşşenkonun “Qartal qiyamı”, V.Zolotaryovun “Dekabristlər”, A.Qladkovski və J.Prussakin “Qızıl Petroqrad uğrunda”

¹ “Kommunist” qəzeti, 1924, 24 oktyabr.

² Yenə orada.

operaları diqqətəlayiq idi. Lakin bunlar da mükəmməl operalar olmayıb, sovet operasının qarşısına qoyulan məsələləri təmin edə bilməmişdilər.

Sovet opera musiqisinin vəziyyətini başa düşən Ü.Hacıbəyli Azərbaycanda belə operanın yaranmasının hələ mümkün olmadığını qeyd edirdi:

“Əlbəttə, yoldaş Quliyevin yeni həyata müvafiq yeni operalar yazılmasını da tələb etməkdə tamamilə haqlı olduğunu iqrar edib də burasını qeyd edirik ki, yüzlərcə qabil və mahir bəstəkarlara malik olan musiqi Rusiyası bu böyük və qiymətli vəzifəni bu günə qədər ifa etməmiş olduğu halda, bir cüt, bir tək musiqi həvəskarı olan Azərbaycandan inqilabi musiqi yaradıcılığı tələb etmək hələ tezdir”.¹

Üzeyir Hacıbəylinin fikrincə, yeni opera inqilabdan əvvəlkinin ləğv edilməsi hesabına deyil, əksinə onun əsasında yaranmalıdır. Muğam operalarının musiqi tariximizdə oynadığı ictimai və mədəni rolunu isə heç vaxt inkar etmək olmaz. Bu barədə Ü.Hacıbəyli özü belə deyirdi:

“20 sənə bundan qabaq meydana gəlmiş türk opera və operettalarının şahidi olduğumuz böyük inqilabın vüquu üçün zəmin və müvafiq şərait təşkil edən vəsait arasında inqilabi, ictimai və mədəni mövqe və xidmətlərini inkar etmək olmaz”.²

Lakin böyük bəstəkar bu operalar ilə məhdudlaşmaq fikrində deyildi. O, yeni mövzulu operaların yaranmasını inqilab ilə böyümüş və tərbiyə olunmuş cavanlardan gözləyirdi. Ü.Hacıbəylinin aşağıdakı sözləri bunu gözəl xarakterizə edir:

“Oylə böyük bir əsər yazılmaq üzrədir və onu yazanlar inqilabla doğulmuş, inqilabla ruhlanmış, inqilabla tərbiyələnmiş və inqilabi metodlardan təlim almış olan cavan bəstəkarlardır ki, bu gün musiqi təhsillərinə ikmal üzrə baş və qəlbləri gələcək böyük əsər ilə məşğuldur. Bu gənc bəstəkarların Azərbaycan darülmusiqisindən çıxacaqlarına biz dəxi əminik”³.

¹ Hacıbəyov Ü. Azərbaycanda musiqi tərəqqisi. “Maarif və mədəniyyət”, 1926, № 8.

² Yenə orada.

³ Yenə orada.

Azərbaycanda Sovet hakimiyyəti artıq səkkiz il idi ki, qurulmuşdu. Bu illər ərzində teatr səhnəsində əmələ gələn dəyişikliklərə diqqət yetirsək, görürük ki, Azərbaycan dram teatrı bir sıra nailiyyətlər əldə etmişdir. Bu səhnədə dünya ədəbiyyatı klassiklərinin əsərləri möhkəm yer tutmuşdu. Şekspir, Molyer, Şiller, Qoqolun əsərləri Azərbaycan tamaşaçıları tərəfindən böyük maraq və məhəbbətlə qarşılanırdı. Teatr Azərbaycan klassikləri Mirzə Fətəli Axundovun, Əbdürrəhim bəy Haqverdiyevin, Cəlil Məmmədquluzadənin ölməz pyesləri ilə bərabər, Cəfər Cəbbarlının “Aydın”, “Oqtay Eloğlu”, “Od gəlini”, “Sevil”^{*} və başqa əsərlərini də oynayırdı.

Bu illərdə Azərbaycan dram teatrı səhnəsində qüvvətli aktyor dəstəsi fəaliyyət göstərirdi. Bunlardan Abbas Mirzə Şərifzadə, İ. Hidayətzadə, Ülvi Rəcəb, Rza Təhmasib, Mərziyə xanım Davudova, Mirzə Ağca Əliyev, Sıdqi Ruhulla, Kazım Ziya və b. göstərmək olar.

Cəsarətlə demək olar ki, bu illərdə dram teatrı möhkəm artist qüvvəsinə malik olan bədii bir teatr olmuşdu.

Azərbaycan operası sahəsində isə bu illər ərzində mühüm irəliləmələr yox idi. Hətta inqilabdan əvvəl yazılmış Azərbaycan operaları professional cəhətdən zəif şəkildə səhnədə gedirdi. Opera teatrında bir durğunluq əmələ gəlmişdi. Məzmun, mövzu, forma – bunların hamısı yenilik tələb edirdi.

1928-ci ildə qəzetlər yenə Azərbaycan operasının vəziyyəti ətrafında diskussiya qaldırdılar. Bu diskussiya Xalq maarif komissarlığının təşəbbüsü ilə qəzet səhifələrində, redaksiya yığıncaqlarında keçirilmişdi (“Kommunist” qəzeti redaksiyasında bu disput həmin il dekabrın 14-də olmuşdu).

1928-ci il diskussiyası əvvəlkilərə nisbətən daha geniş rezonans almışdı. Bu diskussiyada yalnız bəstəkarlar, tənqidçilər deyil, tamaşaçıların özləri də iştirak etmişdi. Onlar öz tələblərini kollektiv surətdə yazdıqları və qəzet redaksiyalarına göndərdikləri məktublarda bildirirdilər. Məsələn, “İşçilər nə deyir? Bizə boylə operalar lazım deyildir”, “Bibi-heybət işçilərinin təklifi”, “Dəmiryol işçilərinin

^{*} Maraqlıdır ki, bu illərdə gənc bəstəkar Asəf Zeynallı “Satiragit” teatrında işləyərək, bir sıra müasir pyeslərə, o cümlədən “Sevil”ə musiqi yazmışdı.

təklifi” və s. Onlar öz məktublarında müasir mövzuda yazılmış Azərbaycan operası tələb edir, hazırkı operanın onların tələbatlarını ödəmədiyini bildirirdilər. Digər tərəfdən, onlar bu operaların zəif şəkildə tamaşaya qoyulduğunu qeyd edirdilər.

1928-ci il diskussiyasının gedişində müəyyən bir xüsusiyyət gözə çarpır. Bu da diskussiya ətrafında olan məqalə və çıxışlarda irəli sürülən məsələlərin, tələblərin plakat, şüar şəklində olması idi. Bu xüsusiyyət “Bakinski raboçi”, “Kommunist” qəzetlərinin əsasən başlıqlarında görünürdü. Hətta bu başlıqların altında olan məqalələrin adları da şüar şəklində idi. Bu başlıqlar öz-özlüyündə ziddiyyətli idilər. Bir tərəfdən, onlar mütərəqqi tələblər irəli sürürdülər. Məsələn, “Bakinski raboçi”də “Köhnəliyə və ştampa qarşı qiyam”, “Opera teatrını sağlamlaşdırmaq” şüarları mütərəqqi idisə, digər tərəfdən “Köhnə ənənələrin tozunu çırpmaq”, “Türk operasını yenidən qurmaq lazımdır”, “İndiki türk operasını ərəb əlifbası və çadra ilə birlikdə arxivə təhvil verək!” kimi şüarlar isə Rusiyada olan “Proletkultçuları”n və “ASM”çıların klassik irsi ləğv etmək tələbləri ilə səsleşirdi.

Bu tələbləri “Kommunist” qəzetində də görmək olardı. Türk operasının vəziyyətinə həsr edilən bütün səhifə “Azərbaycan dövlət türk operası can çəkir” başlığı altında çap olunmuşdur. “Bugünkü türk operası bütünlüyü ilə madiyyəi-tərk edilməlidir. “Arşın mal alan”lar, “Əsli və Kərəm”lər artıq muzey malı olmalıdır” tələbləri də məhz belə tələblər idi.

“...Səhnəmizdə mükəmməl hazırlıqlı artistlər və aktrissalar yetişdirməli, konservatoriya hərəkətə gətirilməlidir”, “Bizə mədəni, əməkçi kütlələrə tərbiyə verə biləcək opera lazımdır” kimi tələblər isə mütərəqqi xarakter daşıyırdı.

Beləliklə, aydın olur ki, yeniliyə doğru çağıraraq, “operanın vəziyyətini yaxşılaşdırmaq istəyənlər” irsə düzgün münasibət bəsləmirdilər.

“Bakinski raboçi”də opera məsələsinə həsr edilən səhifədə Ledoqorovun, Əli Kərimovun, S.Vasilyevin məqalələri dərc edilmişdi. Ledoqorovun məqaləsi “Yelkənsiz və sükansız”, “Şeytan deyilən qədər qorxulu deyil”, “Biz xaltura istəmirik”, “Bədii yığıncağı həyata çağırmaq”, “Kütlük, köhnəlik, durğunluq...”, “Sovet teatrından əllərinizi çəkin!”, Əli Kərimovun məqaləsi “Yenidən qurmaq

və ya bağlamaq”, “Ümitsiz xəstə”, “Afişa altında öz familiyamı oxumağa utanıram”, S.Vasilyevin məqaləsi “...Arxeoloji muzey”, “Avamın quyuğunda”, “Ölülər əmr edirlər”, “Karamzinləri musiqidən arxivə təhvil verək” başlıqları ilə verilmişdi.

“Kommunist” qəzetində isə Əli Kərimovun, Qubad Qasımovun, Əfrasiyab Bədəlbəylinin məqalələri dərc edilmişdi. Bu məqalələr “Bugünkü türk operası çadra və köhnə əlifba ilə bir yerdə tarix arxivinə verilməli” (Əli Kərimov), “Yerində saymağa nəhayət verilməli” (Qubad Qasımov), “Türk operasının xəstə cəhətləri” (Əfrasiyab Bədəlbəyli) başlıqları ilə çap edilmişdi.

Diskussiyada iştirak edənlərin hamısı Azərbaycan operasının ağır vəziyyətdə olduğunu göstərir, bununla əlaqədar olaraq bir çoxları opera teatrının bağlanması tələb edirdilər.

Köhnəliyə qarşı çıxan Ledoqorov yazırdı ki, “Opera teatrının öz təbiətinə görə teatr janrının ən konservativ növü olması əlifba həqiqətidir”. Bu, hələ 1917-ci ildə opera haqqında Əhliyev tərəfindən deyilən fikri xatırladır. Bu fikir proletkultçuların dedikləri ilə də yaxınlaşır. Onların səhvlərini təkrar edən Ledoqorov yazırdı: biz tələb edirik ki, “Keçən il bərpa edilmiş “Trubadur” tipində operalar nəhayət səhnədən götürülsünlər...”¹

Operanın quruluşu sahəsində də Ledoqorov “Rəpm”-in səhvlərini təkrar edərək formalizmə yaxınlaşırdı. “Operada hər şeydən daha artıq “nə” yox, “necə” vacibdir”².

S.Vasilyevin məqaləsində klassikanı və Azərbaycan operasını sevən geniş dinləyici kütləsinə təbəbbürlü münasibət özünü büruzə verirdi. Bu da yenə Əhliyevin fikri ilə səsleşirdi.

Azərbaycan operasına olan münasibət daha qəti və ciddi idi. Diskussiyada çıxış edənlərdən çoxusu, o cümlədən M.Quliyev, Əli Kərimov və b. “Azərbaycan operasını köhnə əlifba və çadra ilə birlikdə arxivə təhvil verməyi” tələb edirdilər.

Əli Kərimov məqaləsinin “Afişa altında öz familiyamı oxumağa utanıram” bəhsində yazırdı ki, bir sıra operaların müəllifi olan yoldaş Hacıbəyov öz operalarını anoxranizm və uşaq opera oyunu ad-

¹ “Бакинский рабочий”, 1928, 23 декабря, № 309.

² Yenə orada.

landıraraq böyük qətiyyətlə öz operalarından imtina etmişdi. Mən indi öz familiyamı afişalarda bu operalar altında oxumağa utanıram¹.

Əli Kərimov Ü.Hacıbəylinin çıxışından bu iki cümləni operamızın arxivə təhvil verilməsi üçün yeganə dəlil kimi gətirmişdi.

Bizə elə gəlir ki, bəstəkarın bu tövbə ərizəsindən türk operalarını lazım olmayan qalıq kimi ərəb əlifbası, çadra və feodal köhnəliyinin başqa ünsürləri ilə birlikdə arxivə təhvil verməyi tələb etmək həddən artıq ehtiyatsızlıqdır.

Biz hörmətli teatr xadimi Şövkət xanım Məmmədovanın yuxarıda dediyi fikr ilə razılaşıırıq. Çünki ola bilsin ki, bəstəkar bu sözləri tamaşaların zəif quruluşda getməsi ilə əlaqədar olaraq demişdir. Hələ 1924-cü il diskussiyası zamanı Ü.Hacıbəylinin operalarının tamaşası haqqında dediklərini yada salaq. O, yazırdı:

“Əgər bu il də oylə bir “xalturalar” vaqe olacaq – onda həqiqətən türk opera və operettalarını tamamilə səhnədən qaldırmaq lazım gələcəkdir”².

1929-cu ildə “Azərbaycan türk operası haqqında” məqaləsində tənqidçi Həsən Səbri 28-ci il diskussiyasına yekun vuraraq, əvvəlki tənqidçilərin fikirlərini davam etdirir. O da inqilabdan əvvəlki operaları ideya-məzmun cəhətindən tənqid edir, operada müasir mövzu görmək istəyirdi.

“Na rubeje Vostoka” jurnalında redaksiya tərəfindən verilən məlumata görə diskussiya üzrə qərar qəbul olunmuşdu.

1928-ci il diskussiyası əvvəlkilər kimi məhdud idi. Çıxış edənlər müasir opera tələb etməklə bərabər, əvvəlki əsərlərə etinasız yanaşırdılar.

Ona görə Ü.Hacıbəyli, M.Maqomayev, Ş.Məmmədova və musiqimizin digər mütərəqqi sənətkarları köhnə irsi, inqilabdan əvvəlki operaları saxlamaq uğrunda fəal mübarizə aparırdılar.

Biz gərək türk operalarının keçmişdəki xidmətlərini unutmayaq, onlar geniş türk kütlələrini musiqi teatrına cəlb etdi. Türk operasının dinləyicilərinin yalnız baqqallardan ibarət olduğunu iddia etmək düzgün olmazdı.

¹ “Бакинский рабочий”, 1928, 23 декабря, № 309.

² “Kommunist”, 1924, 3 октябр.

Türk operasına gedənlərin sayı azalmır, əksinə çoxalır və bu da geniş kütlələrin mədəni səviyyəsinin yüksəlməsinə bir sübutdur.

Şövkət xanımın bu sözləri çox səciyyəvidir.

Maraqlıdır ki, 1928-ci il diskussiyası ətrafında aparılan mübahisələrin əksəriyyəti inqilabdan əvvəlki operaların süjeti, quruluşu, professional artist qüvvəsinin zəifliyi ətrafında gedirdi. Bunların musiqisindən isə danışan olmamışdı. Belə nəticə çıxarmaq olar ki, hətta bu operaların bədxahları belə Üzeyir Hacıbəylinin musiqisinin dəyərini dana bilmirdilər.

Gördüyümüz kimi, diskussiya vaxtı Azərbaycan musiqisinin inkişafının bir çox məsələlərinə – milli operaya, operettaya, musiqi təhsilinə, Avropa musiqi klassikasını öyrənməyə, xalq musiqisinə münasibətə və s. toxunulmuşdu. Lakin bütün bu məsələlər arxasında daha ümumi problemlər və ilk növbədə ənənə və novatorluq problemi dayanmışdı. Diskussiya ərəfəsində iştirakçıların görüşlərinin həm uyğun gəlməsi, həm də onları ayıran cəhətlər aşkar olmuşdu. Ü.Hacıbəyli və M.Maqomayevin tutduğu mövqe düzgün və mütərəqqi idi. Canlı musiqi təcrübəsi diskussiya dövründə irəli sürülən fikri təsdiq etdi: Azərbaycan musiqisinin novator əsərlərini keçmişin mütərəqqi ənənələrinin əhəmiyyətini inkar etməyən bəstəkarlar yaradacaqlar. 30-cu illərdə M.Maqomayevin və Ü.Hacıbəylinin yaratdığı operalarda onların ənənə və novatorluq anlayışı öz ifadəsini tapmışdır. Belə operalardan biri M.Maqomayevin müasir inqilabi mövzuya həsr edilmiş “Nərgiz” operası, digəri isə Ü.Hacıbəylinin şah əsəri “Koroğlu”sudur. Bu əsərlərin milli operanın inkişafında böyük əhəmiyyəti olmuşdur.

Daha sonra müasir mövzuda yazılmış operaları və digər janrlarda olan əsərləri, Üzeyir Hacıbəylinin dediyi kimi, Azərbaycanın gənc bəstəkarları yaratdılar.

III HİSSƏ
MÜSLÜM MAQOMAYEV
(1885-1937)



I fəsil

Həyat və yaradıcılığı

Müslüm Maqomayev Azərbaycan musiqi mədəniyyəti tarixində görkəmli bəstəkar, maarifçi və ictimai xadim kimi şöhrət tapmışdır. O, milli musiqimizin müxtəlif sahələrinin, opera sənətinin, simfonik musiqinin, mahnı janrının inkişafında əhəmiyyətli rol oynayaraq, peşəkar Azərbaycan musiqisinin təşəkkülü

və inkişafında əlindən gələni əsirgəməyib. M.Maqomayev kino və tamaşalar üçün musiqi yazan ilk bəstəkarlardandır. Azərbaycanda ilk peşəkar dirijor olan M.Maqomayev milli opera ifaçılığının inkişafına böyük təsir göstərmişdir. Onun Azərbaycan musiqi folklorunun toplanması, öyrənilməsi və təbliği işində fəaliyyəti mühüm əhəmiyyət kəsb edir.

Müslüm Maqomayev Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin banisi Üzeyir Hacıbəylinin yaxın dostu, məsləkdaşı kimi, onunla çiyin-çiyinə Azərbaycan peşəkar musiqisinin inkişafında, opera sənətinin təşəkkülündə gərgin və fəal mübarizə aparıb. Hər iki dahi sənətkar birlikdə XX əsrin əvvəlində musiqi aləminə gəlib. Bu elə bir dövr idi ki, 1905-ci il birinci rus inqilabının təsiri nəticəsində maarifpərvər ziyalılar milli incəsənətin, o cümlədən musiqili teatrın inkişafında əzmlə çalışırdılar. Ü.Hacıbəyli və M.Maqomayev milli musiqi sənətinin əsrlər boyu yaranan zəngin ənənələrinə əsaslanaraq onları ümumdünya klassik musiqisinin nailiyyətləri ilə birləşdirməyi bacardılar. Onlar Azərbaycanda yeni – opera, operetta, simfonik, vokal, kino və teatr musiqisi kimi klassik janrların banisi olaraq ilk musiqi təhsil ocaqları, ifaçı kollektivlərinin təşkilinə nail oldular. Azərbaycanda musiqi elminin, folklorşünaslığın yaranması da bu iki böyük bəstəkarın, maarifpərvər ziyalının, vətənpərvər ictimai xadimin adı ilə bağlıdır. “Tale əzəldən Müslüm Maqomayevə həddən ziyadə mürəkkəb rol hazırlamışdı. Dahi Üzeyir Hacıbəylinin müasiri, məsləkdaşı olan Maqomayev onun nəhəng şəxsiyyətinin təsiri altına düşərək, onun bir növ “dublyoruna”.... çevrilə bilirdi. Lakin bu baş vermədi. Maqomayevin musiqisi orijinal, dərhal tanınan və Hacıbəyliyən fərqli olan intonasiya ilə seçilir. Bu fərq iki sənətkarın əsərlərinin artıq empirik qavrama prosesində duyulur... Lakin başlıcası odur ki, Maqomayev Hacıbəylinin musiqidə Şərq və Qərb sintezi ideyasını özünəməxsus yolla həyata keçirmişdir. Üzeyir bəy bəstəkar yaradıcılığı normalarını bir növ oriyentir tutub milli bədii təməldən yeni yaradıcılıq prinsipləri hasil etmiş, daha doğrusu, icad etmişdir. Maqomayev isə klassik Avropa modellərini bilavasitə tətbiq etmiş, onları milli musiqi kontekstində uyğunlaşdırmış və nəticə-

də Şərq və Qərb, monodik və homofon düşüncə tərzlərinin üzvi vəhdətinə nail olmuşdur.”¹

Əbdül Müslüm Məhəmməd oğlu Maqomayev 18 sentyabr 1885-ci ildə Qroznı şəhərində anadan olub. Kiçik Müslümün doğulub boya-başa çatdığı ailədə ədəbiyyata, dram əsərlərinə, musiqiyə çox böyük həvəs və maraq var idi. Demək olar ki, ailə üzvlərinin hamısı qarmonda çalmağı bacarırdı. Müslümün böyük qardaşı Məhəmməd parlaq musiqi istedadına malik olub, qarmon və fleytada gözəl çalırdı. Geniş erudisiya və yaradıcı qabiliyyətə malik olan qardaşı Məhəmmədin kiçik Müslümün formalaşmasında böyük rolu olub. Dünyaya göz açdığı ilk günlərdən belə bir yaradıcı atmosferdə, musiqi və ədəbiyyat maraqlarının qovuşduğu bir şəraitdə böyüməsi nadir musiqi istedadına malik olan Müslüm Maqomayevin gələcək yaradıcılıq uğurlarının əsas təməlini qoyub. O, ilk təhsil aldığı Qroznı şəhər məktəbində skripkada çalmağı öyrənir, məktəb xorunda oxuyur. 1900-cü ildə həmin məktəbi bitirib, Qoridəki Zaqafqaziya müəllimlər seminariyasına müdavim qəbul edilir. Öz xalqının maariflənməsində fəal rol oynayan bir çox Azərbaycan ziyalıları məhz bu təhsil ocağında oxuyurdular. Azərbaycan mədəniyyətinin N.Nərimanov, C.Məmmədquluzadə, Ü.Hacıbəyli, S.S.Axundov, R.Əfəndiyev, M.Mahmudbəyov və başqaları kimi ən mütərəqqi nümayəndələrinin təhsil aldığı bu seminariyada Müslüm Maqomayev dövrün maarifpərvər ziyalıları ilə dostlaşır. Bir ildə, bir ayda, bir gündə anadan olmuş iki istedadlı cavan Üzeyir Hacıbəyli və Müslüm Maqomayev məhz bu seminariyanın divarları arasında bir-birinə yaxınlaşır və ömürlərinin sonunadək Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin inkişafına birlikdə xidmət edirlər.

Qori seminariyasında M.Maqomayev bir sıra musiqi fənnləri üzrə təhsil alır. Skripka təhsilini çox ciddi və tələbkər müəllim kimi tanınan M.L.Pekkerdə davam etdirir. Eyni zamanda qoboyda çalmağı öyrənir, simli və nəfəsli tələbə orkestrlərində çıxış edir, dünya musiqisinin inciləri ilə tanış olur, onların bəzi nümunələrinin ifası

¹ Hüseynova A. Müslüm Maqomayev və Azərbaycan musiqisi. Müslüm Maqomayev (Oçerklər). Bakı, 2003, s. 6.

ilə məşğul olur. Musiqi ifaçılığı ilə yanaşı o, musiqi nəzəriyyəsinə də biganə qalmır. S.P.Qoqlıçidze adlı vokal müəllimindən həm vokal, həm də nəzəriyyə dərsləri alır. Musiqi bu gəncin həyat tərzinə çevrilir. Dərslərdən boş olan vaxtlarında da Ü.Hacıbəyli ilə birgə müxtəlif opera tamaşalarına və klassik musiqidən ibarət konsertlərə gedirlər. Sonralar Üzeyir Hacıbəyli Müslüm Maqomayevin tələbəlik illərini xatırlayarkən yazırdı: “Müslüm Maqomayev aramızda ən yaxşı skripkaçalan və qoboyçalan sayılırdı. Seminariyada şagirdlərin qüvvəsilə təşkil edilmiş simfonik və nəfəsli orkestrin tez-tez konsertləri olurdu. Əlbəttə, bu konsertlərin heç biri istedadlı, musiqini bütün qəlbi ilə sevən Müslümün ən fəal iştirakı olmadan keçmirdi. Müslüm Maqomayev artıq on səkkiz yaşlı gənc ikən simfonik orkestrin baş musiqiçisi idi və çox vaxt dirijoru əvəz edirdi”.¹ Beləliklə, musiqi sənəti sahəsində xüsusi təhsil almayan M.Maqomayev fəal surətdə gənclik illərindən başlayaraq öz üzərində çalışır, dünya və eləcə də rus musiqi sənətinin möhtəşəm nümunələrini mənimsəməklə musiqi ifaçılığına və nəzəriyyəsinə dair qazandığı bilikləri artırmağa ciddi səy göstərirdi.

Hələ seminariyada oxuyarkən Qafqaz və Zaqafqaziya xalqlarının, xüsusilə də Azərbaycan musiqisinin vurğunu olan Müslüm Maqomayev Azərbaycan xalq mahnılarının füsunkarlığını, Azərbaycan xalq rəqslərinin dinamikliyini, Azərbaycan muğam sərvətinin misilsiz təsir gücünü çox yüksək qiymətləndirir və böyük həvəslə Azərbaycan xalq musiqisi nümunələrini toplayıb öyrənməyə başlayır. Təsədüfi deyil ki, onun bu sahədə olan ilk folklor yazıları 1900-cü ildə Parisdə beynəlxalq sərgidə nümayiş etdirilir.

1905-ci ilin əvvəlləri çar Rusiyasını və onun ucqar yerlərini bürüməkdə olan inqilabi hərəkətin getdikcə gücləndiyi bir dövr idi. Belə bir dövrdə müstəqil fəaliyyətə başlayan M.Maqomayevin yaxın məsləkdaşı Ü.Hacıbəyli ilə birlikdə Azərbaycanın qabaqcıl ziyalılarının, N.Nərimanovun, M.Ə.Sabirin, S.S.Axundovun, C.Məmmədquluzadənin, H.Zərdabinin, N.Vəzirovun, Ə.Haqqverdiyevin, F.Köçərlinin, H.Cavidin, A.Şaiqin xalqın maariflən-

¹ Гаджибеков Узеир. О музыкальном искусстве Азербайджана. Сб. статей, Баку, 1966, с. 72.

məsi və mədəni inkişafı üçün apardıqları ardıcıl mübarizəyə böyük həvəslə qoşulması tamamilə təbii idi.

1904-cü ildə Qori müəllimlər seminariyasında təhsilini əla qiymətlərlə bitirdiyinə və seminariyanın ictimai həyatında fəal iştirakına görə skripka aləti ilə mükafatlandırılan Müslüm Maqomayev bir müddət Şimali Qafqazın Bekoviçi kənd məktəbində dərs deyir. O, bu məktəbdə işlədiyi zaman özünün seminariyadakı musiqi müəllimi M.Pekkerə yazmışdı: “Tale məni uzaq bir kəndə salmışdır. Burada yeganə sevincim, sizin mənə verdiniz “taxta parçasıdır”. Məhz bu skripka vasitəsilə M.Maqomayev Bekoviçi və Lənkəranda, Bakı və Sabunçuda tələbələr xoru, rəqs dərnəyi, xalq çalğı alətləri orkestri yaratmış, ictimai konsertlər təşkil etmişdi”.¹ Bu konsertlərdə Azərbaycan və digər xalqların mahnıları, ayrı-ayrı bəstəkarların müxtəlif janrlı əsərləri, valsar, marşlar, popurrilər, orkestr işləmələri ifa edilirdi. Bəzi konsertlərdə M.Maqomayevin skripkada solist qismində çıxışları da olurdu.

M.Maqomayev 1905-ci ilin sentyabrında Lənkəran şəhər məktəbinə təyinat alır və altı il orada çalışır. Lənkəranda şagird orkestri və xoru, xalq çalğı alətləri orkestri təşkil edir. Onun pedaqoji fəaliyyəti çox zəngin və hərtərəfli idi. O, şagird emalatxanaları, etnoqrafiya, təbiətsevərlər, tətbiqi incəsənət və xalq folkloru nümunələrini toplayan həvəskarlar dərnəyi təşkil edir, onlarla yorulmadan və həvəslə məşğul olurdu.

Lənkəranda Müslüm Maqomayev tərəfindən təşkil olunan dram dərnəyi əhali arasında böyük rəğbət qazanmışdı. Bu dərnəyin repertuarına Azərbaycan və rus müəlliflərinin kiçik həcmli əsərləri, vodevilləri daxil edilmişdi. Tamaşalarda Müslüm Maqomayevin rəhbərliyi ilə ifa edilən instrumental musiqi və xor nömrələri xüsusi əhəmiyyət kəsb edirdi. Lənkəran dram tamaşalarının uğurları haqqında Bakı mətbuatı yazırdı: “Səhnədə türk dilində “Axşam səbri xeyir olar” pyesi və “Kimdir müqəssir” vodevili göstərilirdi. Gənc ifaçılar öz rollarını tam kafi dərəcədə

¹ Qasimov Q. Müslüm Maqomayev. Əbdül Müslüm Məhəmməd oğlu Maqomayev. Biblioqrafiya. Bakı, Elm, 2000, s. 23.

ifa etdilər. Tamaşa bitəndən sonra xor dəstəsi ana dilində alqışlarla qarşılanmış “Ayın aydınlığı” nəğməsini oxudu”¹.

Müslüm Maqomayev 1911-ci ilin payızında Tiflis müəllimlər institutunda imtahan verib, Bakıya – neft mədəni rayonlarından biri olan Sabunçuya müəllim göndərilir. O, burada da təkcə dərs deməklə kifayətlənmir; məktəbdənkənar işlərə çox zaman ayırır, öz şagirdlərinin – sadə fəhlə uşaqlarının mədəni səviyyəsini artırmağa, onlarda musiqiyə məhəbbət yaratmağa çalışır, məktəblilərə musiqinin əsaslarını öyrədir. Xalqın maariflənməsi və inkişafı yolunda əlindən gələni əsirgəmir; fəhlələrin savadsızlığını ləğv etmək üçün təşkil olunmuş axşam kurslarında gərgin iş aparır, dram dərnəklərinin təşkilində həvəslə iştirak edir, maraqlı konsertlər verir.

O dövrdə Azərbaycanın bir qrup görkəmli maarifpərvər ziyalı başda Üzeyir Hacıbəyli olmaqla milli musiqili teatrın yaradılması uğrunda mühüm işlər görürdülər. Bu qrupun fəal üzvlərindən biri də M.Maqomayev idi. Burada Ü.Hacıbəylidən əlavə, Z.Hacıbəyov, H.Ərəblinski, Ə.Ağdamski, H.Sarabski, Q.Pirimov, M.Əliyev, M.Terequlov kimi digər qabaqcıl yaradıcı ziyalılar da iştirak edirdi. M.Maqomayev əvvəllər teatr orkestrində skripka çalır. 1912-ci ildə Ü.Hacıbəylinin “Əslə və Kərəm” əsərinin tamaşasında ilk dəfə peşəkar dirijor kimi çıxış edir, bundan sonra dirijor çubuğu onun əlindən düşmür. Qeyd etmək lazımdır ki, elə həmin gündən M.Maqomayev Ü.Hacıbəylinin bütün səhnə əsərlərinə dirijorluq edərək ömrünün sonunadək yaxın dostunun yaradıcılığının alovlu təbliğatçısı olub. Onun dirijorluq fəaliyyəti Azərbaycanda peşəkar opera dirijorluğu tarixində ilk səhifədir. Musiqili teatrla bağlı fəaliyyətinə məhz opera dirijoru kimi başlayan M.Maqomayevin bu sahədə apardığı mübarizə həyatının əsas məqsədinə çevrilir, bəstəkar az zaman içərisində böyük uğurlar əldə edir.

XX əsrin əvvəllərində Azərbaycanda musiqili teatr böyük zəhmət tələb edən çətin bir şəraitdə yaranırdı. Bu yolda əzmlə çalışan Azərbaycan ziyalıları gerilik və ətalətlə üzləşir, bir çox dairələrin teatra göstərdikləri coxlu maneələrlə rastlaşmalı olurdular. Teatrın maddi çətinlikləri də çox idi. Bütün bu çətinlikləri qəhrəmanlıqla

¹ Bakı, 1909, 19 dekabr.

aradan qaldırmaqda, gənc teatrın mövqeyini möhkəmləndirməkdə ətrafında Müslüm Maqomayev kimi həmfikirlərini toplayan dahi Üzeyir Hacıbəylinin xüsusi xidməti olub. Onun Peterburqda təhsil aldığı dövrdə isə bəstəkarın bu şərəfli missiyasını M.Maqomayev başda olmaqla dövrün məşhur teatr xadimləri, Hüseynqulu Sarabski və Məmməd Hənəfi Terequlov həyata keçirirlər. Müəyyən narahılıqlar üzündən tezliklə musiqili teatr qrupu “Nicat” mədəni-maarif cəmiyyətinin tərkibindən ayrılıb, Ü.Hacıbəylinin rəhbərliyi ilə müstəqil qurum kimi uğurla fəaliyyətini davam etdirir. Lakin sabit məkanı, aktyor truppası, geyimləri və dekorasiyası olmayan Azərbaycan musiqili teatrına hələ peşəkar adı vermək tez idi. Tamaşalar qeyri-müntəzəm qoyulur, səhnə tərtibatı zəif olurdu. M.Maqomayev də təşlikaatın digər üzvləri kimi, bir neçə işi öz öhdəsinə götürürdü: həm aktyor təşkili, həm afişa tərtibi ilə məşğul olur, tamaşaların məşqlərini keçirir, dirijor kimi çıxış edirdi.



“Şah İsmayıl” operasının proqramı

Tezliklə Azərbaycan musiqili teatrının fəal təşkilatçısı, orkestrin dirijoru olan M.Maqomayev məşhur “Şah İsmayıl” operasının müəllifi kimi də geniş şöhrət tapır. Opera üzərində işləməyə 1913-cü ildə başlayan M.Maqomayev sonralar yazırdı: “İşim çox cəld gedirdi, royalda ifa etdiyim ilk parçalar tanışlarım tərəfindən rəğbətlə qarşılanmışdı”.¹ Partiturası 1916-cı ildə tamamlanan “Şah İsmayıl” operası ilk dəfə 1919-cu ildə tamaşa-ya qoyuldu, premyerası böyük müvəffəqiyyətlə keçdi.²

Opera tamaşaçıları tərəfindən sonsuz maraqla qarşılandı, uğur qazandı. Şah İsmayıl rolunu məşhur aktyor H.Sarabski, Aslan şahı – H.Şərifov, Gülzar obrazını Y.Olenskaya ifa edirdi. Tamaşanın dirijoru isə M.Maqomayev özü idi. Mətbuatda “Şah İsmayıl” operasının gənc müəllifi nadir istedadla malik bir sənətkar kimi yüksək dəyərləndirilir, operanın musiqi dilinin melodikliyi-ni, orkestr partiyasının ifadəliliyini, harmoniyasının rəngarəngli-yini vurğulayırdılar. Xalq arasında geniş yayılmış məşhur dasta-nın dramaturji əsasının məhəbbət və qəhrəmanlıq qollarını müəl-lif musiqi dili ilə məharətlə ifadə edə bilmişdi. Obrazların zən-gin daxili dünyasını ustalıqla xarakterizə edən bəstəkar tamaşa-çıların dərin məhəbbətinə layiq gözəl səhnə əsəri yaratmışdı. La-kin müsbət rəylərlə yanaşı bəzi iradlar da göstərilirdi. Bəstəkar özü də əsərin zəif tərəflərini hiss edirdi. Belə ki, qarşısına klas-sik opera sənətinin ifadə vasitələrindən istifadə edərək milli ope-ra yaratmaq məqsədi qoyan sənətkar, hələ bu işi tam şəkildə hə-yata keçirməyə qadir deyildi. Həm dinləyicilərin tam hazırlıqsız-lığı, həm də özünün klassik opera sənətinin incəliklərinə hələ la-zımı səviyyədə bələd olmaması müəyyən çətinliklər yaradır, bəstəkarı əsas məqsədinə nail olmasına imkan vermirdi. Buna görə də M.Maqomayev bütün yaradıcılığı boyunca dəfələrlə “Şah İsmayıl” operasına qayıtmış, onun üzərində işləmiş, yeni redaksiyalarını həyata keçirmişdi.

¹ İsmaylova Q. Müslüm Maqomayev (rus dilində), Bakı, 1975, s. 17.

² 1916-cı ildə operanın partiturası artıq hazır idi, tamaşa 1916-cı ilin de-kabr ayında göstərilməli idi, lakin H.Z.Tağıyevin teatrında baş verən yanğın premyeranı təxirə salır.

Müslüm Maqomayevin yaradıcı və ictimai fəaliyyəti Azərbaycanca Sovet hakimiyyətinin qurulduğu ilk illərdə daha geniş vüsət alır. O, yeni sosial-ictimai vəziyyət şəraitində bəstəkar və ictimai xadim kimi qızgın fəaliyyətə başlayır. Maqomayevin yaradıcı, təşkilati, maarifçi istedadının inkişafı üçün yeni üfqlər açılır. Ü.Hacıbəyli ilə çiyin-çiyinə çalışan M.Maqomayevin qabaqcıl ictimai baxışları yeni yaranmış respublikanın mütərəqqi ziyalıları tərəfindən rəğbətlə qarşılanır. Hər iki bəstəkarın qızgın təşkilati fəaliyyəti, həqiqi patriotik ruhu, milli musiqi mədəniyyətinin inkişafına dair düzgün istiqamətlənmiş prinsipləri Azərbaycanın musiqi və teatr həyatında yeni inqilabi çevrilişlər dövrünün başlanmasına təkan verdi. Bu illərdə M.Maqomayev Bakı Sovetinə üzv seçilən incəsənət xadimlərindən biri olur və sənət cəbhəsinin bir çox mürəkkəb sahələri ona etibar edilir. M.Maqomayev 1921-ci ildə Azərbaycan SSR Xalq Maarif Komissarlığının incəsənət şöbəsinə, 1929-cu ildə Azərbaycan radiosunun musiqi verilişlərinə rəhbərlik edir, M.F.Axundov adına Opera və Balet Teatrının direktoru (1924-cü il) və baş dirijoru olur.

Xalq Maarif Komissarlığında işləyərkən M.Maqomayev respublikanın mədəni həyatının ən müxtəlif sahələrinin yenidən qurulması, inkişafı ilə bağlı çoxsaylı problemlərin həlli yollarını axtarır. O həmişə çıxış və məruzələrində Azərbaycan milli incəsənətinin xalq çalğı alətləri ilə bağlı məsələləri, uşaqların bədii-estetik tərbiyəsi, musiqi təhsilinin aktual problemləri kimi mövzulara xüsusi yer ayıraraq gündəmə gətirirdi. Məruzələrinin birində M.Maqomayev deyirdi: “Bu vaxtadək, böyüməkdə olan nəslin tərbiyə edildiyi məktəblər İncəsənət şöbəsinin təsirindən kənarda qalırdı... və hər bir məktəb bu işi müəlliminin başa düşdüyü kimi görürdü. Azacıq da olsa oxumağı bacaran hər-hansı bir müəllim, uşaqlara özü bildiyini öyrədir”¹. Bu məsələnin həlli ilə əlaqədar bəstəkar uşaq mahnı topluslarının yaradılması təklifini irəli sürür.

M.Maqomayev İncəsənət şöbəsinə rəhbərlik etdiyi dövr ərzində “Türk Satira-Təbliğat Teatrı” yaradılır, 1924-cü ildə isə o,

¹ Исмаилова Г. “Муслим Магомаев”. Композиторы Азербайджана. Баку, 1986, т. 1, с. 88.

Azərbaycan Dövlət Opera və Balet teatrının direktoru vəzifəsinə təyin edilir, eyni zamanda teatrın dirijoru kimi də fəaliyyət göstərir.

30-cu illərdə respublikanın mədəni həyatında gedən inkişaf teatr sənəti, ədəbiyyatla yanaşı musiqi sənəti sahəsində də özünü göstərir. Yeni musiqi kollektivləri, musiqi təhsil ocaqları yaranır. Rəngarəng musiqi janrları və formaları təşəkkül tapır, peşəkar musiqi təhsilli cavan bəstəkarlar nəslə formalaşır. Azərbaycan bəstəkarlarının əsərləri qonşu respublikalarda ifa edilməyə başlayır. Musiqi kollektivlərinin digər respublikalara qastrol səfərləri tədricən adi hal şəklini alır. Belə qastrol səfərlərindən birinin ünvanı Leninqrad (Hal-hazırda Peterburq) şəhəri idi. 1931-ci ildə Peterburq filarmoniyasında böyük uğurla keçən konsertdə Azərbaycan bəstəkarlarının əsərləri – Ü.Hacıbəylinin Azərbaycana həsr edilmiş himni, A.Zeynallının “Fraqmentlər”, M.Maqomayevin “Azərbaycan çöllərində” və b. böyük maraqla qarşılanmışdı.¹ Bütün bu yeniliklərin, progressiv hadisələrin əsas hərəkətverici qüvvələri, sütunları yenə də, iki məsləkdaş, iki qüdrətli sima – Ü.Hacıbəyli və M.Maqomayev idi. Bu dövrdə hər iki incəsənət xadiminin fəaliyyət diapozonları genişlənir, məsuliyyəti ağırlaşır, musiqi sənəti sahəsində həll olunması vacib olan ən ciddi məsələlər məhz onların çiyinlərinə düşür. M.Maqomayevin 1929-cu ildə Azərbaycan Radio Mərkəzinin musiqi rəhbəri təyin edilməsi onun qarşısında yeni vəzifələr qoyur. Bəstəkar ilk növbədə radioda peşəkar ifaçıların, daimi musiqi kollektivlərinin yaranması ilə bağlı mühüm addımlar atır. Maqomayevin təşəbbüsü ilə H.Sarabski, H.Hacıbababəyov, Y.Kələntərli və Azərbaycanın digər görkəmli musiqi ifaçıları radioya daimi solist kimi işə götürülür.

“Müslüm Maqomayev respublikamızda radionun fəaliyyətə başladığı ilk illərdə musiqi kollektivlərinin təşkilinə və istedadlı ifaçıların mikrofona cəlb olunmalarına gərgin əmək sərf etmişdir.

İlk illərdə radioda bir neçə kiçik musiqi kollektivi – musiqi üçlükləri, ansamblar, rus və Qərbi Avropa bəstəkarlarının əsərlərini ifa edən trio və kvartetlər, eləcə də tar, kamança, qarmon, skripka və royalda çalan solistlər fəaliyyət göstərirdi.

¹ İsmaylova Q. Müslüm Maqomayev (rus dilində). Bakı, 1975, s. 25.

Musiqi şöbəsinin bədii rəhbəri Müslüm Maqomayevin təşəbbüsü ilə 1929-cu ildən radioda böyük və kiçik heyətli simfonik orkestr təşkil olundu. Orkestrin heyətinə istedadlı musiqiçilər – skripka, violonçel, kontrabas, fleyta və qoboyçalanlar cəlb olunmuşdu. Onların arasında musiqi məktəbində və konservatoriyada təhsil alan çoxlu azərbaycanlı kadrlar vardı.

Bakının musiqi məktəblərində milli çalğı alətləri üzrə təhsil alan gənc kadrlar ildən-ilə çoxalırdı. Bunlardan bəziləri radiodakı ansambllarda işə düzəlmişdi. Belə bir vaxtda M. Maqomayev radioda notlu xalq çalğı alətləri orkestri yaratmaq fikrinə düşdü. O, bu barədə öz sənət dostu Üzeyir Hacıbəyli ilə məsləhətləşdi. Ü. Hacıbəyli o zaman Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında nəzəri fənlərdən dərs deyirdi. O, Müslümün bu təşəbbüsünü alqışladı, radioda belə bir orkestrin təşkilini və ona rəhbərlik etməyi öhdəsinə götürdü. 1931-ci ildə radioda ilk notlu xalq çalğı alətləri orkestri yarandı.”¹

M. Maqomayev radioda musiqi verilişlərinin repertuar probleminə də xüsusi önəm verirdi. Muğamatla yanaşı radio efirində aşiq yaradıcılığına, mahnılara geniş yer verilir, tədricən simfonik musiqi nümunələri repertuara daxil edilir. Milli mahnı repertuarının zənginləşməsi məsələsi ilə bağlı bəstəkar deyirdi: “Keçmiş irsimiz olan xalq mahnıları ilə yanaşı, yeni məişəti, yeni quruculuğu əks etdirən, yeni qələbələrə səsləyən müasir mahnılar yaratmaq lazımdır.”²

Lakin o, bu sahədə də müəyyən problemlərin olduğunu görür, ciddi iş aparır, ilk növbədə xalq mahnılarının toplanmasını vacib vəzifə kimi musiqi xadimlərinin qarşısına qoyurdu: “Türk xalq mahnısının toplanılması və öyrənilməsinə xüsusi əhəmiyyət verilməlidir. Bu məsələ indiyədək həll olunmamış qalır. Halbuki, türk harmoniyasının üzə çıxarılması bilavasitə bu məsələdən asılıdır.”³

¹ Nəcəfov S. Unudulmaz xatirələr. Ədəbiyyat və incəsənət. 1975, 12 dek., s. 6.

² İsmaylova Q. Müslüm Maqomayev (rus dilində), Bakı, 1975. s. 30.

³ Исмаилова Г. “Муслим Магомаев”. Композиторы Азербайджана. Баку, 1986, с. 93.

Qoyulan bu vəzifə və məqsəddən çıxış edərək M.Maqomayev, əvvəlki kimi, yenə də Azərbaycan xalq musiqisinin toplanması və öyrənilməsi, təbliğinə böyük diqqət yetirir və bu sahədə durmadan işləyir: Ü.Hacıbəyli, M.Maqomayev, Z.Hacıbəyov və C.Qaryağdıoğlunun birgə əməyi nəticəsində 1927-ci ildə respublikada Müslüm Maqomayevin ümumi redaktorluğu ilə “Azərbaycan türk xalq nəğmələri” adlı ilk toplu işıq üzə görünür. Bu topluya daxil olan otuz üç mahnı Ü.Hacıbəyli və M.Maqomayev tərəfindən nota salınmışdı. Mahnılardan ikisini Ü.Hacıbəyli yazmış, on doqquzu Azərbaycanın məşhur xanəndəsi Cabbar Qaryağdıoğlunun ifasından nota salınmış, digər 12 mahnını Z.Hacıbəyov toplamışdı. Topluda əsas yeri qədim əmək mahnıları – çoban və maldar əməyinə aid mahnılar, holavarlar tutur. Məhəbbət lirikasına, ailə-məişət mahnılarına, rəqs mahnılarına da geniş yer verilib. Bu mahnıların bəziləri təksəsli verilmiş, digərlərini isə Ü.Hacıbəyli və M.Maqomayev harmonizə etmişlər. Bu işləmələrin dəyəri ondadır ki, hər iki bəstəkar harmonizə edərkən, mahnıların məqam əsasına dəyməmiş, melodik və ritmik xüsusiyyətlərinə həssas yanaşmış, xalq yaradıcılığı nümunələrinin ən incə detallarına belə xüsusi diqqət yetirmişlər. Ona görə də Azərbaycan xalq musiqi yaradıcılığının toplanması işində ilk təcrübə olan bu toplu təkcə elmi deyil, eyni zamanda yüksək bədii dəyər kəsb edir. M.Maqomayev topludakı mahnılardan C.Qaryağdıoğlunun ifasında “Qalalıyam”, “Bağçadan gələn səs”, “Həştərxana gedən”, “Dağıstan dağ yeridir”, “Gəl-gəl”, “Gözəlim sən-sən” mahnılarını nota salmışdır.

Bəstəkar ümumiyyətlə 300-dən artıq xalq mahnı nümunələrini toplayıb, nota salmış, bəzilərini isə səs və orkestr üçün işləmişdir. Onun şəxsi arxivində 100 mahnı və rəqs havalarından ibarət nəşrə hazırlanmış “Azərbaycan el musiqisi. Xalq mahnıları” toplusu (1927) saxlanılır.¹ Burada toplanan mahnılar janr və mövzu baxımından müxtəlif olsa da çox hissəsini məhəbbət lirikası təşkil edir: “Küçələrə su səpmişəm”, “Gül bağçalar”, “O xal nə xaldır”, “Səndən mənə yar olmaz” və b. Topluda “Rast” mu-

¹ Maqomayev M. Biblioqrafiya. – Bakı, 2000, s. 49.

ğamının da not yazısı vardır ki, bu yazı məşhur tar ifaçısı Qurban Pirimovun ifasından nota alınmışdır. Bu toplu Azərbaycan xalq yaraqdıcılığının tədqiqi üçün çox dəyərli mənbədir. Belə ki, topluda mahnıların yaranma, ifa, nota salınma tarixləri barədə qiymətli faktiki material da yer alıb.

Yuxarıda qeyd edildiyi kimi, Müslüm Maqomayev 30-cu illərdə Azərbaycanda kütləvi mahnı janrına olan tələbatı görür və bu problemlə bağlı narahatlıq keçirirdi. Yeni yaranmış cəmiyyətdə yaşayan insanlar gündəmdə olan müasir mövzulu, aktual mahnılar istəyirdilər. Bu tələbatı nəzərə alan bəstəkar Ü.Hacıbəyli ilə yanaşı Azərbaycanda kütləvi mahnılar yaradan ilk müəlliflərdən oldu. Azərbaycan musiqisinin tarixi musiqi ilə poeziyanın vəhdətinin, qarşılıqlı əlaqəsinin yüksək nümunələrini əks etdirən parlaq, bəşəri vokal əsərlərlə zəngindir. M.Maqomayev belə bir qarşılıqlı əlaqəni öz vokal yaradıcılığında nümayiş etdirən qüdrətli sənətkarlarımızdandır. O, öz yaradıcılığında Azərbaycan ədəbiyyatından, poeziyasından ilham almış, onun obraz və süjetlərindən istifadə etmişdir. Bəstəkarın bütün mahnılarının müəllifi Azərbaycan ədəbiyyatının görkəmli nümayəndəsi M.S.Ordubadi olub. Bu sənət tandeminin yaranması, şübhəsiz, səbəbsiz deyildi. Görünür, dövrlərinin fəal, müasir sənətkarları olan M.Maqomayevlə M.S.Ordubadi bir-birinə daha yaxın, daha münasib ideya-estetik görüşə malik sənətkarlar olmuşlar. Nəzərə almaq lazımdır ki, 20-30-cu illərdə M.S.Ordubadi öz dövrünün aktual problemlərinin bədii həllini verən qabaqcıl ziyalılarımızdan, yazıçılarımızdan, söz ustalarımızdan biri idi. Çox güman ki, bu şairin poeziyasında bəstəkar onu düşündürən, ona ilham verən mövzuları, obrazları axtarıb tapa bilmiş və ahəngdar musiqisi ilə bu mürəkkəb hissiyatı açıb əks etdirmişdir. Deyildiyi kimi, Müslüm Maqomayev Üzeyir Hacıbəyli ilə birlikdə kütləvi mahnı janrının təməlini qoyanlardan idi. Və onun da mahnılarında dövrünün müasir mövzuları, abu-havası özünün parlaq ifadəsini tapırdı. Qeyd etmək lazımdır ki, vokal janrlar musiqi tarixi prosesinin ümumi inkişafını həmişə həssaslıqla əks etdirmiş və daim yarandıqları dövrün ən fəal axtarışları zəminində irəliləmiş, dövrün aktual problemlərini, xalqın həyatını, hiss və həyəcanla-

rını daha tez ifadə etmişlər. M.Maqomayevin M.S.Ordubadinin sözlərinə yazılmış “Mazut ordusu”, “Neft”, “Zərbəçi yoldaşım”, “Zərbəçinin nəğməsi”, “Kəndimiz” mahnılarında da o dövrün kütləvi mahnı janrına xas olan mövzu dairəsi, patriotik ruh hökm sürürdü. Bu mahnıların hamısında mətlərdə verilən Azərbaycan xalqının mübariz ruhunu əks etdirən poetik obrazlar ümumiləşmiş şəkildə, əsasən şən, gümrəh xassəli melodiya, dəqiq marşvari ritm, qətiyyətli “çağırış” intonasiyalarının istifadəsilə açılır. “Tarla”, “Saz”, “Kəklik”, “Yaz”, “May” mahnılarında isə mətnə verilən doğma diyarın təbiət mənzərələri, lirik mövzular yenə də lirik boyalarla, aydın, melodik, axımlı, sakit xarakterli musiqi vasitəsilə ifadə edilir. 30-cu illərdə M.Maqomayevin yazdığı “Bizim kənd” mahnısında Azərbaycan kəndlisi obrazı yaradılmışdır. Mahnının poetik mətnində verilən əsas ideya – əməyin tərənnümü – musiqinin marşvari, qətiyyətli melodiyasında öz ifadəsini tapır. Mahnının poetik mətninin məzmunu musiqidə ümumiləşmiş şəkildə verilib. Bəstəkarın digər “Tarla” mahnısında da melodiyanın sakit, axımlı, incə səciyyəsi mətnin ümumiləşmiş obrazının açılmasında mühüm rol oynayır.

Əksər hallarda bəstəkarın bütün mahnılarında mətnin obraz dairəsi ümumiləşmiş şəkildə verilib, bu da musiqidə mətnin intonasiya çalarlarının ümumiləşmiş şəkildə eyni əhval-ruhiyyəli musiqilə ifadəsini, hər hecaya bir notun uyğun gəlməsini (hecanot prinsipi), forma strukturlarının çox zaman simmetrik, kvadrat quruluşlu olmasını şərtləndirib. Təbiət mənzərələrinin vəsfinə həsr edilən mahnılarda, “Kəklik”, “May” və s., bəzən hecaların bir neçə not vasitəsilə oxunması qeyd edilir ki, bu da mətnə verilən lirik obrazların rəngarəng çalarlarının melodiya ifadəsilə bağlı olaraq, musiqiyə kantilena xüsusiyyətləri aşılayır.

M.Maqomayevin mahnılarında həm o dövrün kütləvi mahnılarının, həm xalq mahnılarının üslub xüsusiyyətləri sintezləşdirilib. 30-cu illərdə bəstəkarlarımızın yaradıcılığında təşəkkül tapmış digər yeni janrlar kimi, mahnı janrı sahəsində də axtarışlar gedirdi. Ola bilsin ki, bu janrdə yaranan əsərlər çox da gözəl nümunələr deyildilər. Lakin mövzu, musiqi ifadə vasitələri, müasir intonasiya çalarları, musiqi-mətn əlaqələrinin yeni ifadə axtarış-

ları zəminində yaranan bu ilk bəstəkar mahnıları tarixi baxımdan böyük rol oynayıb.

Simfonik musiqiyə müraciət Müslüm Maqomayev yaradıcılığında ciddi əhəmiyyətə malik hadisədir. Bəstəkarlıq yaradıcılığının ən parlaq nailiyyətlərindən olan simfonik orkestr üçün musiqi zəngin bədii ifadə vasitələrinə malikdir. Bu isə həyat həqiqətlərini hərtərəfli əks etdirmək, mürəkkəb mövzuları dinləyiciyə asanlıqla çatdırmaq imkanı yaradır. Buna görə də təəccüblü deyil ki, simfonik orkestr üçün əsərlər yaratmaq ən zəruri vəzifələrdən biri kimi Üzeyir Hacıbəyli və Müslüm Maqomayevi daima düşündürür və narahat edirdi. Azərbaycanda simfonik musiqi sahəsində olan ilk təcrübələri bəstəkarların inqilabdan əvvəl yazdığı musiqili səhnə əsərləri ilə – opera və musiqili komediyalarla başlayır. Təsadüfi deyil ki, ilk Azərbaycan opera və musiqili komediyalarının orkestrləşdirilmiş bir çox parçaları indiyədək müstəqil əsərlər kimi ayrıca ifa olunur. Ü.Hacıbəyli “Leyli və Məcnun” operasının sonuncu səhnəsinin müqəddiməsi, “Arşın mal alan” musiqili komediyasının uvertürası, M.Maqomayevin “Şah İsmayıl” operasından uvertüra və rəqslər buna nümunədir.

20-ci illərin sonu 30-cu illərin əvvəllərində formalaşmağa başlayan yeni quruluş incəsənət xadimləri qarşısında yeni tələblər qoyur. Bu dövrdə musiqi sahəsində başlayan güclü inkişaf, yeni janrların yaranması, bəzi janrlarda, o cümlədən opera kimi mürəkkəb bir janr sahəsində əldə edilən uğurlar artıq milli simfonik əsərlərin meydana gəlməsi məsələsini gündəmə gətirir. Ü.Hacıbəyli ilə bərgə Azərbaycan musiqi həyatının ən aktual problemlərinə, tələblərinə dərhal səs verən, böyük diqqət və məsuliyyətlə yanaşan M.Maqomayev məhz bu dövrdə böyük cəsarətlə simfonik musiqi sahəsində işləməyə başlayır. Simfonik orkestr üçün yazdığı əsərlərlə (“Azərbaycan çöllərində”, “Ceyran” rapsodiyası, “Azad azəri qadınının rəqsi”, “Pionerlər marşı”, “Partiyanın XVII qurultayına həsr olunmuş marş” və s.) bəstəkar diqqətini çox mühüm yaradıcılıq məsələsinin həllinə yönəldir. Həmin məsələ simfonik musiqinin mürəkkəb formalarında Azərbaycan xalq melosundan, Azərbaycan folklorunun müxtəlif

şəkil və növlərindən, o cümlədən muğamdan sənətkarlıqla faydalanmaqdan ibarət idi.

M.Maqomayev həm məruzə və çıxışları, həm də şəxsi yaradıcılıq nümunəsilə bəstəkarlarımızı simfonik orkestr vasitəsilə Azərbaycan musiqisini səsləndirməyə çağırırdı: “Formaca milli, məzmunca sosialist türk musiqisi dünya musiqi mədəniyyətinin nailiyyətlərindən biri olan simfonik orkestrin ifasında səslənməlidir. Dönmədən, söylə çalışmaq, buna nail olmaq lazımdır.”¹

Bəstəkar simfonik musiqini sevdirmək, geniş dinləyici kütləsində ona rəğbət oyatmaq üçün yollar axtarırdı. Çünki o, yaxşı bilirdi ki, ciddi musiqiyə maraq oyatmaq, daha doğrusu, dinləyici zövqünü tərbiyə etmək bəstəkardan, simfonik əsərin ifaçısından böyük ustalıq tələb edir. Elə buna görə də M.Maqomayev geniş dinləyici auditoriyasını ələ almaq, cəlb etmək məqsədilə ilk növbədə simfonik orkestr üçün xalq musiqi nümunələrini işləyir. Onun xalq rəqs mövzuları əsasında simfonik orkestr üçün yazdığı “Turacı” və “Əsgərani” pyesləri məhz həmin təşəbbüsün bəhrələridir.

1928-ci ildə M.Maqomayevin simfonik orkestr üçün yazdığı Azərbaycan kolxozçularının zəhmətkeş həyatına həsr olunmuş “Azərbaycan çöllərində” rapsodiyası Azərbaycanda simfonik musiqi sahəsində ilk təcrübə idi. M.Maqomayev bundan sonra bir-birinin ardınca ondan artıq simfonik orkestr üçün əsər yaradır. “Azad Azəri qadınının rəqsi”, “Pişdəramədi çargah”, “Dərviş” (1930), “Pioner marşı” (1930), “Azərbaycan radiosunun marşı” (RV-8), “Şəlalə” simfonik pyesi, “Ceyran” rapsodiyası (1933), “Rəngi Şüştər”, “Təsnif Şur”, “Turacı”, “Əsgərani” rəqsləri, “Dəramədi Şüştər” və başqaları kiçik formalı simfonik musiqi nümunələridir. M.Maqomayevin simfonik orkestr üçün yazılmış, demək olar ki, bütün simfonik əsərləri proqramlıdır. Proqramlılıq həmin əsərlərin daha tez başa düşülməsinə səbəb olur, dinləyici diqqətini cəlb edir və aydın obrazlı məzmunə yönəldir. Bu baxımdan müasir həyatdan götürülmüş konkret obraz-

¹ Biz türk mövzusunda əsərlər bəstələməliyik, İsmaylova Q. Müslüm Maqomayev. Bakı, 1985, s. 18-19.

larla bağlı olan “Azərbaycan çöllərində” rapsodiyası və “Azad Azəri qadınının rəqsi” daha cəlbedicidir.

M.Maqomayevin simfonik orkestr üçün yazdığı əsərlər bədii-estetik məziyyətlərilə yanaşı, bəstəkarın özünün nəzərdə tutduğu kimi, milli və beynəlmiləl ənənələrin vəhdətinin ifadəsi kimi də diqqəti cəlb edir. Qeyd etmək lazımdır ki, həmin əsərlərin bu xüsusiyyəti sonralar Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığına təsir göstərmişdir.

Bəstəkarın “Ceyran” rapsodiyası öz formasına görə daha müfəssəl və genişdir. Burada M.Maqomayev folklor mövzusunda, o cümlədən “Ceyranı” xalq rəqsinin melodiyasından istifadə etmişdir.

Xalq havalarına böyük məhəbbət və qayğı ilə yanaşan bəstəkar onların intonasiya əsasını saxlamışdır. Onun öhdəsinə düşən vəzifə folklor mövzunu simfonik orkestrin əlvan boyaları və zəngin ifadə vasitələri ilə bəzəyib təsvir etmək idi. Belə bir işləmə üsulu o zaman çox zəruri idi. Eyni zamanda bəstəkar bunu da dərk edirdi ki, musiqinin digər janrları kimi simfonik orkestr üçün yazılan musiqi də müasir həyatın güzgüsü olmalıdır.

M.Maqomayevin yeni mövzulara həsr olunmuş əsərləri geniş dinləyici auditoriyası üçün nəzərdə tutulmuşdu. Onlarda o dövrə məxsus kütləvi mahnıların ruhu aydın hiss edilir. Bu baxımdan, bəstəkarın radio gününə həsr etdiyi “Marş RV-8” (“Radio marşı”), “Partiyanın XVII qurultayına həsr olunmuş marş”ı öz mahiyyəti etibarı ilə musiqi plakati səciyyəlidir. Burada milli musiqinin melodik və ritmik özəllikləri zamanın özündən doğan intonasiyalarla, yeni musiqi dili ilə üzvi vəhdət halında ifadə edilmişdir.

Azərbaycan radiosunda M.Maqomayevlə birgə işləyən əməkdar artist Soltan Nəcəfov xatirələrində yazırdı: “1930-cu ilədək Azərbaycan radiosunda verilişlər əsasən şəhər radio şəbəkəsi və o qədər də güclü olmayan kiçik radio stansiyaları vasitəsilə yayılırdı. 1930-cu ildən isə güclü “RV-8” radio stansiyası işə düşdü. Bu stansiyanın açılması şərəfinə Müslüm Maqomayev “RV-8” adlı radio-marşını bəstələdi. Bu marş əvvəllər simfonik orkestrin ifasında səslənərkən melodiyanın müəyyən yerlərində dirijorun işarəsilə diktörlər ... “RV-8” və “Danışır Bakı” sözlərini marşın əzəmətli ahəngi altında təntənə ilə elan edərtilər.

İlk radio himni olan bu marş uzun illər səhər və axşam verilişlərinin başlanğıcında çağırış kimi ifa olunmuşdur.

“RV-8” marşı M.Maqomayevin radioda işlədiyi illərin ilk yaradıcılıq məhsulu idi.”¹



Müasir həyata, gündəmdə olan aktual bir mövzuya həsr edilmiş digər bir əsəri haqda M.Maqomayev yazırdı ki, qara çadranı həmişəlik atan Azərbaycan qadınlarının həyatındakı bu yeniliyi “Azad Azəri qadınının rəqsi”ndə verməyə çalışmışam.

M.Maqomayevin simfonik orkestr üçün yazılan əsərləri janrca bir neçə qrupa bölünür. Bu qruplardan biri Azərbaycan xalq rəqsləri ilə bağlı, ikincisi marş xarakterli simfonik əsərlərdir. Üçüncü qrupa daxil olan əsərlər janr əlamətlərinə görə Azərbaycan xalq mah-

¹ Nəcəfov S. Unudulmaz xatirələr, Ədəbiyyat və incəsənət qəz., 1975, 12 dek.

nılarına yaxındır. Nəhayət, dördüncü qrup janr köklərinə görə muğama yaxınlaşan simfonik orkestr üçün yazılan əsərlərdir.

M.Maqomayevin simfonik orkestr üçün yazılan əsərləri Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin mühüm fəaliyyət sahələrindən olan simfonik musiqinin təşəkkülündə atılan ciddi bir addım idi.

Bəstəkarın simfonik orkestr üçün yazılan əsərləri onun yaradıcılıq simasının formalaşmasında əhəmiyyətli rol oynamışdır. Kütləvi mahnıları kimi bu əsərlər də M.Maqomayevi inqilabi hadisələrdən bəhs edən monumental musiqili səhnə əsərini – “Nərgiz” operasını yaratmağa hazırladı.

M.Maqomayev “Şah İsmayıl” operasının müxtəlif variantları üzərində işlədiyi illərdə bir sıra başqa janrlarda da əsərlər yazmışdır. Bəstəkarın arxivində demək olar bitmiş bir əsər olan “Xoruz bəy” adlı musiqili komediya, Azərbaycan kəndində sinfi mübarizədən bəhs edən “Dəli Muxtar” adlı baletin librettosunun qeydləri və ayrı-ayrı rəqs epizodları mühafizə olunur.

Bəstəkar həmin illərdə C.Məmmədquluzadənin “Ölülər” və C.Cabbarlının “1905-ci ildə” tamaşalarına, Bakı kinostudiyasının ilk səsli filmlərindən olan “Lökbatan”, “Bizim raport” və “Azərbaycan incəsənəti” filmlərinə musiqi yazmış və digər əsərlər üzərində işləmişdir.

Çox geniş yaradıcılıq diapozonuna malik M.Maqomayevin əsərləri içərisində söz yox ki, məhz opera janrı əsas yeri tuturdu. O, bütün yaradıcılığı boyu Azərbaycanda milli operanın təşəkkülündə geniş fəaliyyət göstərərək, gərgin mübarizə aparmışdır. Azərbaycan incəsənətində 1920-1930-cu illərdə yeni ideologiyanın təməli qoyulduğu bir zamanda ənənə və varislik probleminə müxtəlif cür münasibət bəslənirdi. Mətbuatda bu məsələ ilə bağlı Azərbaycan musiqisinin sonrakı inkişafına zərər verə bilən bəzi səhv fikirlər işıqlandırılırdı. Belə ki, bəzi musiqi xadimləri Azərbaycan musiqisinin dünya musiqi mədəniyyətindən təcrid edilmiş şəkildə inkişafının tərəfdarları idilər. Onlar hesab edirdilər ki, Azərbaycan milli musiqisi kənar təsirlərə məruz qalıb, öz milli mahiyyətini itirə bilər. Digərləri isə əksinə, belə hesab edirdilər ki, müasir musiqi milli ənənələrdən, xalq yaradıcılığının həmişəyaşar qaynaqlarından uzaq olmalıdır. Bu fikirdə olan mü-

əlliflər mətbuatda çap etdirdikləri məqalələrdə Azərbaycan bəstəkarlarının inqilabdan əvvəlki nailiyyətlərini bütünlükdə inkar edir, onların üstündən xətt çəkirdilər. Bu məqalələrdə Azərbaycan bəstəkarlarının erkən opera əsərləri “muzey eksponatları” adlandırılır, yeni türk operasının yaradılması ideyası irəli sürülür, köhnə operaların da “çadra ilə birlikdə arxivə təhvil verilməsi” təklif edilir.¹ Bəzi mühafizəkarlar hətta milli çalğı alətlərini köhnəliyin qalığı kimi rədd etmək fikrini irəli sürürdülər. Doğrudur, bu yönlü məqalələrdə bəzi müsbət fikirlərə də rast gəlmək olurdu.

Yuxarıda qeyd etdiyimiz məsələlərin müzakirəsində Ü.Hacıbəyli və M.Maqomayev çox fəal iştirak edir, öz yaradıcılıqları ilə sübut edərək çıxışlarında bildirirdilər ki, Azərbaycan musiqisinin tərəqqisi yalnız o zaman mümkün ola bilər ki, o, dünya musiqi mədəniyyətinin nailiyyətlərindən istifadə edərkən milli musiqi formalarını da saxlayıb, onları bir qədər də inkişaf etdirdirsin.

Türk operası ilə bağlı mənfi rəylərlə çıxış edən müəlliflərə cavab olaraq M.Maqomayev “Türk operası haqqında” adlı məqaləsində yazırdı: “Yoldaş Quliyev Avropa ölkələrinin səhnəsində də göstərilib, onunla rəqabət apara bilən türk operasının olmasını istəyir. Bunu kim istəmir ki”.

M.Maqomayev ifaçı kadrlar hazırlanmasını israrla təklif edir və bununla əlaqədar olaraq teatrın nəzdində opera studiyası yaradılmasının zəruri olduğunu göstərirdi. O, xorun tərkibinin keyfiyyətinin vacib olduğunu, rejissor işinin gücləndirilməsinin, bütövlükdə opera teatrının musiqi mədəniyyəti səviyyəsini yüksəltməyin vacib olduğunu bildirirdi. Maqomayevin əsas məqsədi lap qısa müddətdə həll olunmalı ən vacib problem həmin illərin inkişafı səviyyəsi ilə ayaqlaşan, müasir tələblərə cavab verən yeni opera əsərləri yaradılması məsələsi idi.

O dövr üçün günün ən vacib məsələsi yeni tipli Azərbaycan operası yaratmaq tələbi idi. Maqomayev hələ 1916-cı ildə yazdığı “Şah İsmayıl” operası partiturasının bədii səviyyəsindən razı deyildi. Bu əsərdə həlledici rol muğam improvizasiyaları oynayırdı və buna görə də nə qədər orijinal, nə qədər bənzərsiz olsa

¹ Исмаилова Г. Муслим Магомаев. Баку, 1975.

da, bu forma yeni ideyaların, yeni mövzu və obrazların açılması-na mane olurdu. Zaman bu əsərin yenidən işlənməsini tələb edirdi.

M.Maqomayevin ən böyük yaradıcılıq uğuru “Nərgiz” operası idi. 1935-ci il dekabrın 24-də əsərin ilk tamaşası Azərbaycan Dövlət Opera və Balet Teatrında nümayiş olundu. İlk dəfə idi ki, bəstəkar ehtiyac içərisində çırpınan geniş xalq kütləsinin azad həyat, işıqlı gələcək uğrunda mübarizə mövzusunı qələmə almışdı. Müəllifin vaxtilə özünün şahidi olduğu hadisələr operada təsvir edilən səhnələrdə əks olunmuşdu. Azərbaycan opera səhnəsində ilk dəfə idi ki, kəndli qızı, çoban və fəhlə əsas surətlər kimi çıxış edirdilər.

M.Maqomayev Azərbaycan operasına yeni mövzu ilə bərabər, fərqli ifadə vasitələri də gətirdi. “Nərgiz”də M.Maqomayev sənətinin ən güclü cəhəti özünü parlaq şəkildə göstərdi. Bu cəhət bəstəkarın gözəl melodiyalar yaratmaq istedadından irəli gəlir (birinci pərdədə Nərgizin poetik ariyası, “Yoxsullar xoru”, qızların bahar xoru).

1938-ci ildə Moskvada keçirilən Azərbaycan incəsənəti on-günlüyündə “Nərgiz”in tamaşası böyük uğurla keçdi. Mərkəzi mətbuat, sənətsüenaslar, musiqi tədqiqatçıları, eləcə də görkəmli bəstəkarlar əsər haqqında müsbət fikir söylədilər. “Nərgiz” milli operamızın müasir musiqi texnikasının yüksək formalarına yaxınlaşdırmaq sahəsində ilk uğurlu addım kimi qiymətləndirildi.

“Nərgiz”in müəllifi yüksək dövlət mükafatına layiq görüldü. Ona Azərbaycan əməkdar incəsənət xadimi fəxri adı verildi. M.Maqomayev bu münasibətlə deyirdi: “Nərgiz üçün verilən mükafat məni çox həyəcanlandırmış və ruhlandırmışdır. ... mən daha artıq enerji və tələbkərliliklə forma etibarilə milli ... musiqi əsərləri üzərində işləyəcəyəm ki, onlar respublikamıza layiq olsunlar.” Lakin ağır xəstəlik və vaxtsız ölüm buna aman vermədi. M.Maqomayevin həyat yolu 1937-ci ildə başa çatdı. Bu elə bir dövr idi ki, yaradıcı sənət adamlarının qarşısında duran əsas tələblərdən biri durmadan hakim dövlət quruluşunun ideologiyasına uyğun sosialist realizminə yiyələnmək idi. Belə bir şəraitdə, sosial vəziyyətə, sovet rejiminin çətinliklərinə baxmayaraq Azərbaycan professional musiqisi sürətlə inkişaf edirdi, başda Ü.Ha-

cibəyli, M.Maqomayev kimi qüdrətli musiqi xadimləri olan Azərbaycan peşəkar musiqisinin uğurları artıq hər yerdə etiraf olunurdu. Bu səbəbdən də M.Maqomayevin musiqidə yaşanan həyatı, xalqımızın inkişafı yolunda göstərdiyi böyük xidmətləri Azərbaycan peşəkar musiqisinin əsas inkişaf dövrlərini bir növ özündə təzahür etdirir.

Milli mədəniyyətimizi, zəngin musiqi irsimizi təkrarsız klassik əsərləri ilə zənginləşdirən, gərgin ictimai-pedaqoji fəaliyyəti ilə Azərbaycan incəsənətinin inkişafında mühüm rol oynayan görkəmli sənətkar hər zaman xalq tərəfindən yüksək dəyərləndirilib, ali mükafatlara və fəxri adlara layiq görülüb. Vəfatından sonra böyük bəstəkarın adının əbədləşdirilməsi məqsədilə Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasına, Bakı küçələrindən birinə M.Ma-qomayevin adı verilib.